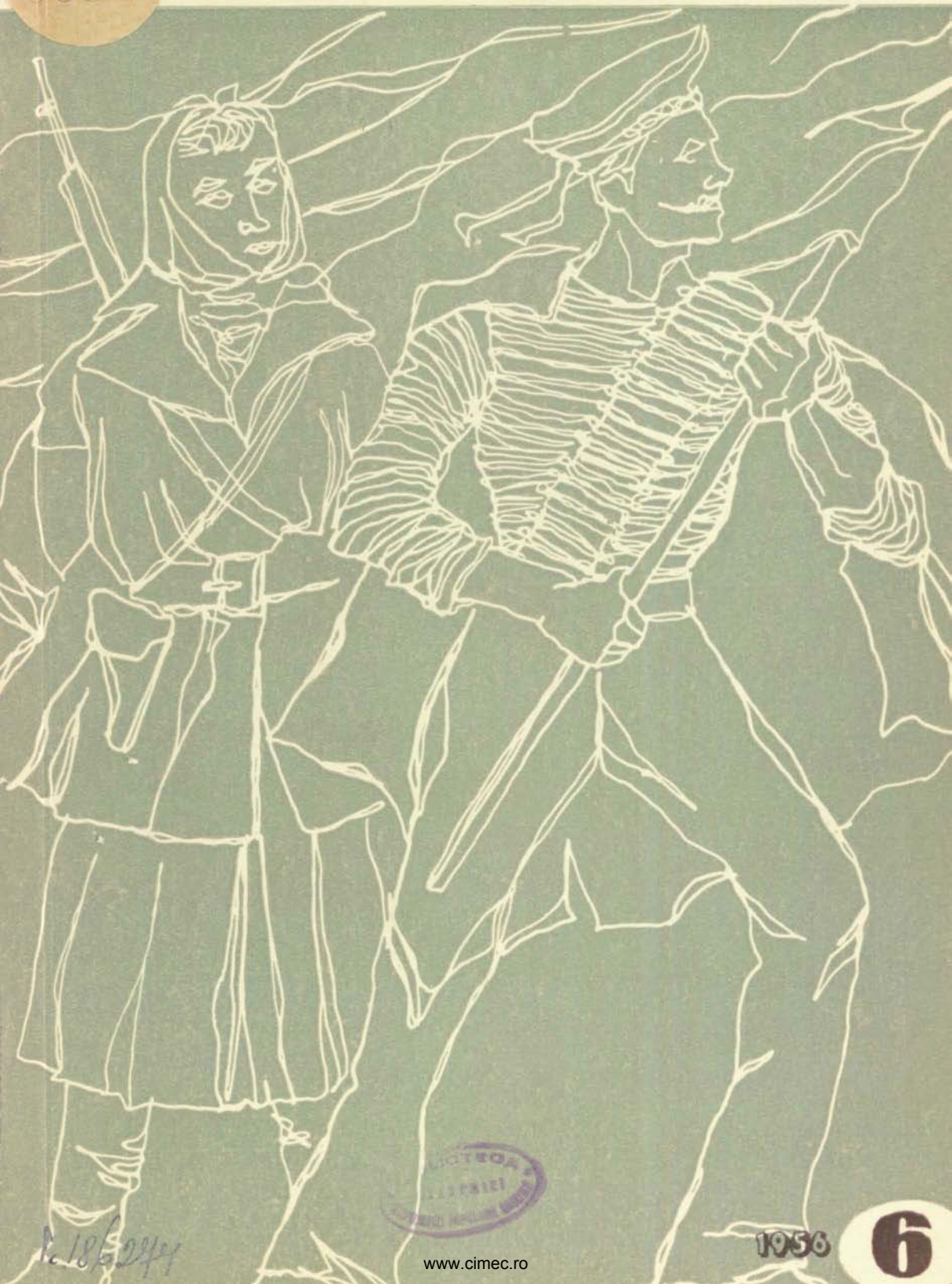


p2
0584

teatrul



—COLEGIUL DE REDACȚIE—

Camil P E T R E S C U (președinte), **Simion ALTERESCU**,
Aurel BARANGA, **Margareta BĂRBUȚĂ**, **Radu BELIGAN**,
Mihail DAVIDOGLU, **Dan NASTA**, **Irina RĂCHIȚEANU**,
Florin TORNEA, **George VRACA**

Redactor-șef: Horia D E L E A N U

teatrul

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ȘI UNIUNII SCRITORILOR DIN R.P.R.



noiembrie

1956

	Pag.
Al. KIRIȚESCU	Salvele Aurorei 3
Camil PETRESCU	Marele miraj al vremii ațeleia 6
Tudor ARGHEZI	Propuneri analitice 9
Lascăr SEBASTIAN	Bilete de papagal: Cu păpușile lui Obrazțov 12
	Ceva despre Federico Garcia Lorca 15
P. A. MARKOV	De la „Trenul blindat” la „Orologiul Kremlinului”. 23
H. BRATU } V. MOGLESCU }	„Jocul lelelor” și drama de idei 27
G. KOVĂCS	Fără sufler 35
—	Turneul lui Gr. Manolescu la Viena 53

DISCUȚII

	Regizorii în fața textului dramatic (Marietta SADOVA, Gróf LÁSZLO) 59
Al. POPOVICI } Mira IOSIF }	Hinc sunt leones 67
Penclo PENEV	Centenarul teatrului bulgar 72
André BARSACQ	Peisajul teatral francez 77
—	I. A. Zavadski: Viitoarea stagiune va fi deosebit de bogată 83

CRONICA

Horla DELEANU	Semaforul e deschis 85
	Ștefan Aug. DOINAȘ — Între mască și figură, Un spectacol cu... melancolie, Al. P. — „Poezia amintiri- lor”; Valentin LIPATTI — Molière și Scribe la Teatrul din Pitești, Rodica GHEORGHIU — Riscurile îndrăzneții cu orice preț 86
	Clar — obscur 96

INSEMNĂRI

Pag.

Radu ALBALA — Lauda surisului, Anceța MAICAN —
Muguri teatrului, R. C. — Marile preot, V. S. —
O seară la revistă...

97

MERIDIANE

Călin P. FLORIAN — Piese românești pe scenele sovietice,
Teatrul nostru : o revelație

101

Știri din...

U. R. S. S., Franța, R. P. Polonă, Anglia, R. P. China,
neză, Italia, Turcia, R. Cehoslovacă, Norvegia, Belgia,
R. P. F. Iugoslavia, Grecia, Danemarca, S. U. A.,
Pakistan, Canada

103

CALENDAR

111

Coperta : Toni Gheorghiu

Salvele Aurorei

Freamătul creator al vîilor dezbateri care mișcă viața teatrală sovietică se alimentează, în ultimul timp, cu perspectiva sărbătoririi a 40 de ani scurși de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. Stagiunea acestui an s-a deschis sub semnul unei comuniuni însușite a dramaturgilor și făuritorilor de spectacole în vederea întîmpinării acestei mari aniversări. Chiar înainte de începutul stagiunii, teatrele au încheiat angajamente de colaborare cu scriitorii dramaturgi și de pretutindeni — de pe nemăsurata rețea teatrală a Uniunii — ne parvin ecourile febrilelor pregătiri ce se fac în amintirea și pentru cinstirea acelei zi întîi din douăzeci și cinci pe care poetul o cîntă ca pe singura zi a cărei lîmpede luminează n-ai nici o treaptă ca s-o mai atingi.

I. Prut lucrează la o cronică dramatică a celor 40 de ani care au purtat popoarele sovietice Pe aripele gloriei. Simonov vrea să înfățișeze momentele mărețe și eroice ale apărării Moscovei în 1941 și află patosul potrivit versurilor cu care s-a hotărît să cînte armele și pe oamenii acelor înălțătoare momente, în clocotul Marelui Octombrie. K. Burunov vede și el lumina Marelui Octombrie învăluind trezirea la viață a poporului turkmen...

În așteptările oamenilor de teatru și ale publicului, rodul acestor pregătiri și strădanii creatoare se vrea măsurat cu rodnicia aceluia an — al zecelea de la revoluție — care a dat teatrului sovietic și teatrului mondial dramaturgia clasică a unor Vs. Ivanov, Treniov, Vișnevski; firește, socotindu-se de la sine înțeleasă, treapta calitativă, distinctivă, pe care o impune experiența artistică dobîndită de atunci, de la ei, înapoi.

*

Am vrea să desprindem din știrile de mai sus nu numai semnificațiile aparente. Evocăm astăzi — în al 39-lea an de cînd au fost lansate — salvele de pe Aurora. Ceea ce s-a petrecut acum 39 de ani, pe malurile Nevei și mai departe pe întinsurile reci și totuși clocotitoare ale pămîntului rusec, nu aparține — ca izvor de involburată trecere la viață — numai popoarelor sovietice. Vestea salvelor de pe Aurora a făcut cunoscută întregii omeniri bucuria intrării într-o nouă istorie. Ideile Marelui Octombrie au cucerit și pătruns zi de zi, triumfătoare, mereu mai adînc, în conștiința sutelor de milioane de oameni de pe glob. Succesele — pe toate tărîmurile de activitate,

socială, economică, politică, științifică, artistică — dobândite de Uniunea Sovietică în rastimpul anilor scurși de la revoluție, dacă uluiesc și sperie pe cei care se angajaseră altă dată într-o zornăitoare, asasină dar neputincioasă intervenție armată, apar ca semne pilduitoare și încurajatoare chiar și în privirile și cugetele celorlalți — popoare și oameni — care în afara hotarelor Uniunii Sovietice au izbutit să rupă cătușele exploatării ori suferă încă strînsoarea lor.

Ce a fost acea admirabilă conștiință revoluționară din noiembrie 1917 ? O poate oricine afla din nenumăratele amintiri, emoționante, cite au fost povestite generațiilor mai tinere de către cei care au trăit revoluția și anul cruntului dar gloriosului război civil. Pentru oamenii de teatru, e pilduitor să pomenim numele lui Alexei Titov, actorul care inițiasă în satul său natal Umansk, din regiunea Kubanului, un Teatru Roșu — asemenea millor de colective teatrale cite se întemeiaseră pe atunci în clocotul și focul războiului civil. Numele lui este citat în „Buletinul Artei Dramatice”, ce apărea la acea vreme, pentru felul eroic în care a căzut, înfruntind năvala bandelor albe, după ce, o clipă înainte, animase cu glasul său, de pe scenă, publicul de muncitori și țărani ai teatrului său... E pilduitor să mai pomenim de Vahtangov : el educa pe elevii săi actori și însămina în ei spiritul revoluționar, folosind priveliștea cenușie și ploioasă a străzilor Moscovei, care se profila sub fereastra studioului său și care era populată de „oamenii cu arme”, obosiți de veghe și luptă, dar statornic cu privirile încălzite de revoluția ce săvârșeau.

Acest spirit revoluționar a intrat în arta teatrului sovietic și a ridicat arta teatrului sovietic pe treptele înalte pe care se află.

Acest spirit revoluționar, partinic — direct, proaspăt — netrecut prin filtrul nici unei inhibiții dogmatice, ori falsificări vulgarizatoare, animă astăzi, la a 39-a aniversare și în pregătirea celei de a 40-a aniversări a revoluției, viața și preocupările omului sovietic, artistului sovietic. În dezlegarea complexelor probleme ce se pun astăzi oamenilor de artă, Maiakovski pare să fie, în acest sens al conștiinței revoluționare, prezent :

Trag poezii la tirade,
bufonează bufonade
scriu de toate, ca să fie :
luptă, steag, oțel, reductă
dar această vorbărie
Revoluției — ce ajută ?
Revoluția e simplă...
Versul de sirop, greoi,
nu-i de loc pentru eroi...

Revoluția e simplă... Spre dobândirea acestei mari și incandescente simplități a revoluției, se poartă astăzi în Uniunea Sovietică discuțiile privind artele — teatrul, dramaturgia. În spiritul acesta, simplu și nealterat revoluționar, se străduie dramaturgii, regizorii, actorii și se așteaptă, întimpinindu-se aniversarea anului 40, urcarea unei noi trepte calitative a artei realist-socialiste.

*

Și la noi se resimte, în lumea oamenilor de teatru, o vie frământare, o teamă de tirania viziunilor și ingerințelor dogmatice, în creația artistică, dorința de a merge

mai departe spre creația unor cât mai valoroase realizări. Regizorii caută cu febrilitate premisele și condițiile valabile îndrăzelii artistice; actorii se surprind căutind căile care să-i dezlege de chingile practicilor empirice și care să le așeze arta pe baze științifice, fără să le răpească prerogativele inițiativei și personalității lor creatoare. Scenografiile descoperă în realizările lor de pînă acum că „realismul arhitectonic”, pentru care succesul și prețuirea criticii nu i-au ocolit cîteodată, i-a îndepărtat totuși de adevăratul realism și de exigențele efective ale teatrului. Ei revendică, cu o formulă doar aparent paradoxală, „reteatralizarea teatrului”. Cerința lor sparge hotarele sferei artelor plastice din teatru. Despre necesitatea teatrului — înțeles ca o necesitate de structură artistică — se arată pătrunși și scriitorii de teatru. Recentul prim congres al scriitorilor din R.P.R., abordind problematica noii dramaturgii românești, a atins printre altele (problema omului contemporan în teatru, problema actualității în teatru, problema conflictului, a temei etc.) și problema conexiunii intime a textului dramatic la elementele scenice care o consacră.

Discuțiile pe care le poartă astăzi și problemele pe care le ridică oamenii de teatru romîni vădesc fără doar și poate eforturile spre depășirea unui stadiu. Nu e locul să pronosticăm la ce limanuri vor duce acesfe, strădanii. Ni se pare însă vrednic de subliniat că pasul înainte spre care tind artele teatrale romine se face în numele și pentru adîncirea metodei realist-socialiste, pentru netezirea drumului spre o mereu mai desăvîrșită expresie artistică, corespunzătoare variatelor și subtililor aspecte pe care le înfățișează viața și fapta omului contemporan.

S-ar cere ca, evocînd azi zilele Marelui Octombrie, și noi, cei care osîrdim — cu ample și variate discuții și puncte de vedere — la dezvoltarea artei noastre teatrale, să animăm gîndirea și intențiile noastre bune cu acel spirit revoluționar care străjuiește, activ și proaspăt, eforturile artiștilor din Uniunea Sovietică.

Căci și pentru noi acea zi întîi din douăzeci și cinci este, ca și pentru Maïakovski, o zi a cărei limpede lumină n-ai nici o treaptă ca s-o mai atingi.

Marele miraj al vremii aceleia

Ajunși la o vîrstă cînd întoarcerea în trecut se impune cu necesitatea unei confruntări cu tine însuși. Amintirile nu-ți repetă, atunci, doar propriile tale drumuri și zvicniri. Ele se deschid larg cuprinzătoare și poartă cu sine mai curînd lumea și vremea ta, decît pe tine și viața ta mărunță... Am fost adesea solicitat de umbrele acestei lumi și acestei vremi. Mai cu seamă în anii din urmă: cînd am putut să concep pe Michelangelo și să reconstitui, alături de el, atmosfera involburată și înaltă a Renașterii; cînd mi-am văzut *Gaițele* ținînd, fără întrerupere, an de an, afișul Naționalului și pătrunzînd din ce în ce mai adînc, mai răspîndit în țară, întîmpinate cu mereu proaspătă simpatie pentru bicicliștii lor de mulțimea an de an crescîndă a unui public nici măcar visat altădată; în timp ce, sub condeiul meu cercau să se așeze pentru satisfacția artistică a acestui public nou și entuziast de muncitori și țărani, personaje înrudite cu el, aspirații și mentalități proprii lui.

Am fost, în acești din urmă ani, martor al unui zbor spre pîscuri de a cărui bătaie de aripă m-am pomenit legat și înălțat, eu și, odată cu mine, mulți din lumea și vremea pe care, bătrînește, o numesc a mea. Alții, din lumea și vremea asta, au rămas jos, înapoi, acolo în ieri. Și mă văd azi, părtașul unei alte vremi și unei alte lumi — tinere, clocotitor înnoitoare și eroice — care transformă în mine nostalgia anilor apuși, în prilej de scrutare lucidă.



Lucrurile nu s-au petrecut nici deodată, nici la întîmplare. Schimbarea în conștiință a început, îmi dau seama, în clipele marilor iluzii și deziluzii cîte au cotropit ochii și inimile noastre în iureșul asasin și după încheierea veros pecetluită a primului măcel mondial. Se rupseseră atunci, parcă, unele resoarte în gîndirea noastră, în felul nostru de a vedea și judeca, în purtarea noastră față de viață și față de realitățile din jur. Zic, purtarea noastră, judecata noastră, gîndirea noastră. Găsesc necesară o precizare: noi eram scriitorii de bună credință. Căci alături de scriitorul care căuta, dezorientat, pentru sine și pentru oameni, un drum deschis și o zare limpede, colcăia în nepăsare, conformism, comoditate sau de-a dreptul în venalitate și arivism, fauna unei scriitorimi fără mesaj ori cu mesajul vindut. Pe aceștia, știu bine, nu i-au tulburat prea mult contrastele și problemele sociale ale vremii. Dedați la mondenitate și turn de fildeș, ei ori nu vedeau, ori priveau amuzați, ori promovau cu scrisul lor vîrsarea de sînge din Piața Teatrului Național, marea grevă din 1920, ilegalizarea partidului abia înființat, prigoana comuniștilor, reprimările de la Lupeni și de la Grivița, teroarea și parăzile legionare, dezlănțuirea celui alt măcel mondial...

Ei nu înțelegeau sau nu vroiau să înțeleagă substratul și semnificațiile acelor priveliști și întâmplări de tristă amintire. Cu atât mai puțin înțelegeau să facă loc, în scrierile lor, eroilor care le trăiau și problemelor pe care aceștia năzuiau să le dezlege. Scrisul lor, neatins de contingente, continua plat și molcom, ca în „timpurile normale”, să se ocupe de lumea și scandalurile elegante ale saloanelor și alcovurilor, pentru desfătarea acestei lumi.

Semnificația marilor întrebări sociale ce s-au pus, îndată după primul război, ne-a scăpat, nu-i vorbă, și nouă, celor care nu eram și refuzam să fim „culturali” în înțelesul, chiar pe atunci, peiorativ. Dar e îmbucurător să vezi astăzi — după împezierea atitor ape tulburi prin cite al trecut, și cînd se cercetează cu atîta serioasă aplicare ce a rămas bun din așa-numita epocă dintre cele două războaie —, e îmbucurător să vezi că măcar punctele de pornire ți-au fost juste și utile, dacă soluțiile au fost rătăcite și inoperante.

Mi-ar fi greu și, socotesc, nu e chemarea mea să stabilesc ierarhie de valori. Dar cert e un lucru. Dincolo de orice scară de valori și deosebiri de stil sau preocupări, scrisul nostru, al majorității dramaturgilor din această amară epocă, are o notă comună. El privește cu osebire la omul de rînd — la viața lui, la psihologia lui, la necazurile și micile lui bucurii; cînd privește la ranguri, la lumea suspusă, scrisul nostru poartă pecetea viziunii omului de rînd: ironia ori scrișnetul, sarcasmul ori disprețul. Dacă a înflorit vreo dramaturgie în epoca noastră a bătrînilor, aceasta a fost o dramaturgie satirică. (A fost și dramă, dincoace de satiră, în această vreme; dar, tot așa, o dramă a straturilor de la periferia vieții sociale, o dramă a năzuințelor spre lumină și descătușare). Firește, ceea ce afirm e supus unui multiplu joc al nuanțelor care pornește de la curajul rostirii răsperate a cuvîntului, și de la forța de pătrundere în adîncul problemelor. Dar, încă o dată: nu asta — și nu pîde, mai cu seamă — interesează. Ci faptul în sine: înțil, deși ispitită de multe școli și mode stagnante și diversioniste, deplasarea inspirației noastre spre realitatea reală, spre viața omului — cum se zicea — cumsecade; apoi, atitudinea critică, uneori vehement și incisiv critică, la adresa așezării sociale, a oamenilor și a moravurilor specifice așezării. Nu era propriu-zis o trăsătură distinctivă de esență, în toate acestea. Cînd Rebreanu a scris *Plicul*, i s-a reproșat că a împrumutat mijloacele comice de la Caragiale; Mușatescu a fost invinovățit de... caragialism; *Gaițele* mele au fost osîndite, printre altele, tot cu argumentul Caragiale. De la *Plicul* la *Gaițele* și după, orice comedie în care umorul spîrgea hotarul spumosului gratuit, pentru a țîntui cu semnul infamant al ridicolului false valori consacrate de regimul de ieri, era neîntîrziat întîmpinată cu reproșuri, invinuiri și osinde, de publicul oficial; mai totdeauna, cu Caragiale — marele răsturnător de valori — pe buze. Era un adevăr, dar și un omagiu nedorit, în aceste sentințe ce se voiau dirimante ale acelui public, care socotea că poate minimaliza cu atributul vetustului ori, pe linia unor vechi rătălmăcirii, cu atributul vulgarității, și pe Caragiale și operele noastre.

Umor răsturnător de valori, mai just de nonvalori: dacă am izbutit, cit de cit, să-l practicăm, am izbutit, cred, mult. Mai mult nu se putea. Nu se putea subiectiv vorbind. Conștienți că aparținem prin ce eram și prin felul cum eram tratați, straturilor umane oropsite, eram totuși prea legați prin educație de coordonatele morale și ideologice ale vremii. Nu ajunsesem să pătrundem din istoria acelor ani, decît necesitatea infierării nedreptății și silniciilor, uneori și necesitatea răsturnării unor poziții ale hazardului — dar nu și necesitatea răsturnării instituțiilor, principiului de dominație a regimului. Îndreptările pe care eram în măsură să le preconizăm nu ignorau pozițiile de înfruntare dintre clase, dar ignorau caracterul de neîmpăcat al acestei înfruntări. Soluțiile de compromis, aduse din condei, a căror artificialitate o resimțeam adesea noi înșine, apăreau de aceea precipitate în finalul pieselor noastre, ca o dulce-gărie conformistă, în care — în felul și după croiala lor — nu credeau

însă nici fotoliile de orchestră, nici galeria. Asemenea soluții erau însă mai ușor acceptate în comitetele de lectură ale teatrelor — și mai gustate de majoritatea unui public care nu putea „suporta” mizeriile vieții — decît soluția faptului divers cotidian, a lipsei de perspectivă, a dezamăgirilor definitive, a gesturilor supreme.

*

Am scris rindurile acestea în preajma aniversării și pentru cînstirea Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Luminile ei se revarsă astăzi libere și bogate în cugetele noastre. La izvoarele ei de lumină ne-am adăpat în această vreme, liberi de obscurantismul și teama care au îmbicsit pînă mai acum 12 ani gîndirea, conștiința și condeiul nostru. Folosim astăzi ca pe niște termeni familiari și scumpi noțiunile spirit de partid, popor, realism socialist... Nu mai concepem arta în afara slujirii progresului, în afara intereselor mari ale mulțimilor muncitoare, în afara misiunii de a educa și transforma pe omul zilelor noastre în spiritul patriotic al muncii pașnice și constructive, pentru făurirea unei vieți la temelia căreia stă ca principiu demnitatea umană.

O dramaturgie nouă s-a născut — cu toate anevoințele și poticnirile oricărui începuturi — ; în ea cată să se afirme ca erou nou de teatru, omul nou al zilelor noastre. Proiecția acestui om însă, cu toate virtuțile, avînturile, credințele și faptele ce-l caracterizează, a fost ridicată, acum 39 de ani, de volbura revoluționară a Marelui Octombrie.

Nu e greu să deslușești în tot ce bucură astăzi poporul și țara — cu cîte s-au realizat și cu perspectivele către care tindem — darurile Revoluției. Dar și întoarcerea în trecut îmi revelă deodată luminile Revoluției în tot ce a rămas valabil din cîte am așternut pe hîrtie în epoca de căutări și rătăcire, trăită între cele două praguri ale războaielor. Scrisul nostru ni se arată deodată aflat sub semnul marelui miraj al vremii aceleia : „experiența bolșevică”. Această „experiență” n-a însuflețit doar brațul și pieptul comunistului, despre existența căruia dacă știam ceva, despre fața și lupta căruia bănuiam prea puțin. „Experiența bolșevică” a stimulat scrisul nostru — chiar dacă nu conștient, chiar dacă indirect — la îndrăzneală. La îndrăzneala de a rezista puzderiei de școli și mode așa-zis înnoitoare, pentru a prelua de la Caragiale — de la buna noastră tradiție realistă, așa vetustă și vulgară cum era taxată — forța atacului nostru satiric ; îndrăzneala de a privi ca pe un *personaj* și de a mîngîia pe omul cumsecade și necăjit al străzii ; îndrăzneala de a opune simplitatea și curăția lui de caracter, dezvăluirii și infatuării „personalităților” cu nume sonore de la Cameră și din saloane ; îndrăzneala de a lua în răspăr lumea acestor personalități și de a îngălbeni — cu umorul nostru — risul lor. Dacă scrisul nostru a izbutit să subrezească cît de cît pedestalul lor social și politic, aceasta s-a datorat, poate fără știrea noastră, dar cu certitudine, ecourilor lui Octombrie 1917, care au iscat și la noi, ca pretutindeni în lume, acel irezistibil miraj al izbăvirilor de rele, mirajul revoluției socialiste.

Am convingerea că nu greșesc. Dovadă, operele noastre de *atunci*, intrînd astăzi în patrimoniul revoluționar al poporului. Dovadă, scrisul nostru de azi care, închinat fără aprehensiuni și fără dibuiri așezărilor revoluționare, nu-și reneagă ci, în bună parte, se continuă din ceea ce a fost bun și de bună credință ieri. Dovadă, aplecarea mea bătrînească asupra trecutului, pătrunsă nu de aburii nostalgiilor sterile, ci de bucuria de a regăsi luminile Revoluției din Octombrie încălzind nu numai strădaniile de amurg ale scrisului meu...

Despre unele probleme

Propuneri analitice

Arătam în articolul din numărul trecut al revistei, de ce a fost firesc ca nefericita concepție despre „scenariul literar”, după care un scenariu trebuie să-și dovedească însușirile artistice neapărat la lectură și să fie judecat după însușirile lui „literare”, nu putea duce decît la insuccese în serie, sfîrșite într-o fundătură fără soluție. Dar subliniam cu acest prilej că nu găsim mai fericită nici concepția care a dominat, după cît se pare, la „Consfătuirea creatorilor în cinematografie”, aceea a scenariului de resort regizoral, a textului pretext pentru exerciții regizorale în cinematografie. Ca și în teatru, și în realizarea filmului se impune primatul textului.

Nu ne-am închipuit nici o clipă că prin asta am lămurit datele problemei. De altfel, gîndul nostru nu a fost decît o expunere aporetică, în realitate o invitație la discuție. Condițiile tehnice în care apare o revistă lunară nu ne-au îngăduit să așteptăm eventuale obiecții și propuneri, ca să știm în ce puncte ale malului bate eventual șuvoiul discuției, pentru îndrumarea ei mai departe. Ne mulțumim de aceea cu un material indirect, însă interesant ca date, care ar putea să stimuleze felurite observații. În „Gazeta literară”, unul dintre fruntașii criticii dramatice de azi, Vicu Mindra, publică, în cadrul unei serii, un articol „Despre caracterul scenic al dramei”, care ni se pare interesant. O discuție nu e dialectică, dacă nu dă locul cuvenit termenilor inițiali, dacă afirmațiile luate în considerație nu își păstrează fața proprie. Iată de ce vom urmări mai de aproape firul esențial al expunerii făcute de confratele nostru. Vicu Mindra amintește din capul locului formula lui Thibaudet, critic literar de mare reputație în Franța dintre cele două războaie, formulă „care proclamă superioritatea spectacolelor într-un fotoliu” asupra celor din sala de teatru. „Thibaudet deosebea astfel în literatura dramatică... teatrul-teatru, de teatrul-literatură... Teatrului-teatru îi refuza orice legătură cu literatura... Lăudînd „teatrul-literatură” al lui Lenormand, criticul subliniază ca pozitivă construcția epică, de roman a pieselor acestuia, adică tocmai divorțul afirmat cu legile genului dramatic...”

Thibaudet era în mare măsură un erudit și un pervers al literaturii, „de la chose littéraire”, fără prea multă sensibilitate pentru harul artistic. Preferința pe care el o acorda lui Lenormand față de Marcel Pagnol arată că între contemporanii săi, privirea criticului se plimba confuză. Urmașii indirecti ai lui Thibaudet sînt cei care gustă cu poftă acel hibrid care este „scenariul literar”. Puțin înainte de războiul celălalt, trăia în Franța un autor dramatic foarte subțire, care scria piese

crezute foarte intelectuale și erau foarte prețuite de esteții timpului său. Se numea François de Curel și este astăzi tot atât de puțin jucat ca și Lenormand cel prețuit de Thibaudet. Firește că Vicu Mindra nu e de părerea lui Thibaudet. „El avea desigur dreptate atita vreme cit nega valoarea literară a teatrului meșteșugăresc, redactat cu vervă superficială și bazindu-și succesele exclusiv pe lovituri de teatru pregătite cu măiestrie”.

Aci, termenul „valoare literară” ar putea să ducă la confuzii. Ar putea să apară ca o înțoarcere la „teatrul-literatură”. Confuzia este numai terminologică și e datorită faptului că, în decurs de două mii cinci sute de ani, Teoria Artei nu a izbutit să determine nici unul dintre termenii folosiți în discuțiile despre artă. Vicu Mindra, așa cum este tradiția, gîndește „literatură” ca un gen artistic, iar poezia, romanul, literatura dramatică etc. drept speciile lui. Am spus „etc.”, fiindcă și critica (literară, plastică, dramatică, muzicală, cinematografică, iar etc.) sînt tot specii literare. Numai că această concepție îngăduie oarecum ca punctul de vedere al lui Thibaudet și al partizanilor „scenariului literar”, gonit pe ușă, să se întoarcă pe fereastră, calitățile esențiale ale teatrului trebuind să coincidă cu cele literare (stil, frumusețea limbii, erudiție, farmec, „originalitate” etc.).

Tinărul critic însă, datorită bunului simț transcendent al culturii, cit și propriului său bun simț, depășește dificultatea, și o depășește așa cum s-a făcut totdeauna în două mii cinci sute de ani, sărind de pe linie cu seninătate comodă.

Citind pe A. W. Schlegel și pe Belinski, d-se scrie :

„Am vrea astăzi să precizăm tocmai faptul că valoarea literară (?) a operei dramatice este condiționată nebănuit de mult tocmai de virtuțile sale scenice. Într-adevăr, cum putem să discutăm valoarea unei piese fără a ne opri asupra profunzimii caracterelor sale ? Și cum putem dobîndi succese în analiza caracterologica a personajelor, fără a judeca intensitatea și valabilitatea conflictului în care se limpezesc trăsăturile eroilor ?”

Desigur, dificultatea a fost depășită, dar privind cu atenție formularea d-sale despre „virtuțile scenice”, nu putem să nu băgăm de seamă că „profunzimea caracterelor”, precum și „intensitatea și valabilitatea conflictului” sînt „virtuți” care se cer și romanului, și filmului. (Lăsăm de o parte alte două-trei „virtuți”, ca : „atmosfera specifică, logica intrărilor și ieșirilor din scenă” și „nervul dramatic”, deoarece în zona asta formularea ni se pare grăbită și ar merita o discuție apropiată, primejdie fiind să ne depărteze de punctul de vedere al „Primatului textului”, care e sprijinit de Vicu Mindra cu aceeași hotărîre ca și de noi).

Ceea ce ni se pare sigur, e însă că aceste „virtuți” sînt și ale filmului, și ale romanului. Nu sînt, cu alte cuvinte, „specifice teatrului”, mai bine zis dramei. E de neîntăgăduit că un roman bun ca și un film bun se întemeiază pe caractere puternice și conflicte intense, în zonă superioară. Și atunci, ce este propriu teatrului și ce e propriu cinematografului ?

Cu aceasta, revenim însă la discuția începută în numărul trecut al revistei. Primatul textului nu poate fi pus în discuție nici în regia teatrală, nici în regia cinematografică. Textul este cel care reprezintă creația propriu-zis : caractere, probleme și conflict intens. Chiar atunci cînd e vorba de un scenariu oral. Ne gîndim adică la unii regizori mari care au lucrat de-a dreptul, fără scenariu, regizorul creînd scenariul pe măsura turnării filmului.

Dar atunci, se pune iar întrebarea cu care încheiam data trecută. Ce rămîne regizorului în ambele împrejurări ? Care e contribuția artistică a regizorului în teatru, în cinematograf ?

P. S. Între timp ni s-a dat prilejul să citim în „Film”, publicat pare-se integral, chiar referatul „Consfătuirii... creatorilor în cinematografie” redactat de un

grup de creatori. El confirmă bănuiala inspirată de cele două articole, citate în numărul trecut, despre unele grave confuzii teoretice. Se impune în mod cu totul dogmatic un citat nefericit (pare-se trunchiat) din părerile marelui regizor sovietic Eisenstein și de aci erori consecutive. Din fericire însă, și aci, bunul simț dar mai ales ceea ce am numi un admisibil instinct de conservare și progres al filmului rominesc biruie. E atît de pasionat, de viu și de documentat acest referat că dacă n-ar fi confuziile teoretice am spune că este excelent redactat. El lasă să se vadă, că mai mult decît în celelalte instituții creatoare în artă, problema no. 1 în cinematografia rominească este problema conducerii. La Teatrul Național de pildă succesiunea cauzală în creație poate fi (în mod provizoriu, impropriu și pînă la urmă cu scadență periculoasă) următoarea: actor-regizor-director. Dacă ai actori buni, regizorul face distribuția și nu-și mai bate capul, iar directorul se lasă în seama regizorilor lui. Dar în cinematografia rominească n-ai actori care să ducă totul pe umerii lor. Aci conducerea trebuie să creeze succesi: scenaristi, regizori, actori. E neapărat necesară o conducere aptă să vadă și să deosebească un scenariu autentic, să selecționeze regizorii care la rîndul lor trebuie să creeze actorii necesari, cum au făcut toți marii regizori în istoria cinematografului universal. Unii dintre aceștia au știut să lucreze cu actori mediocri, folosindu-le abil defectele, dar au știut. Cu alte cuvinte, ai conducere, ai cinematografie rominească. N-ai conducere, realizezi ceea ce s-a realizat pînă în ultimul timp. Dar cei care, pe lingă alte importante răspunderi, au și răspunderea dezvoltării culturii rominești, ca și poporul muncitor vor mai mult decît atît, mult mai mult.



Cu păpușile lui Obrazțov

E-adevărat, cerută și răsfățată de fete, și preferată, păpușa indică încă din ieagănuț de pruncă al viitoareii femei instinctul de mamă. E adevărat poate că păpușa din vitrina cu cadouri derivă din ancestralul feteș. E adevărat și că păpușa e o jucărie. Multe sînt adevărate.

Dar mai poate fi și altceva adevărat, că provizoriu, omul, renunțînd la conservarea mădușărilor lui în mumie, și-a creat un semen rezistent și nemuritor, fraged, pur și incoruptibil. Îi trebuia poate naivului și o consolare, o icoană care să-i aparție lui, croită de minile lui, fără colaborare cu acela care-l zămislise pe el din ștofa norolului frămîntat. Păpușismul omului a mers, de la cîrpă, și la statuie — auzi dumneata ? — la marmură, la bronz ! Fantoma de carne se eternizează ! Să nu-ți faci ție chip cioplit a fost o glumă de Bizanțiu ortodox, omul și l-a făcut cioplitul și cu dalta și cu pensula și cu manuscrisul, cuvintele fiind relative și a ciopli mai însemnînd și a gîndi : verbele se împrumută.

Este, într-adevăr, adevărat că lumea caldă, de carne și grații, amestecată intim cu ea, trăiește într-o lume de păpuși artificiale, păpușile frumoase ale dragostei fiindu-i de mult plăcute, lipite de sufletul și simțirea bietului om.

Păpușile din notele de-aci sînt numai de postav, mătase, catifea și cîlt, obsedante, înmulțite și devenite probleme. Proprietatea lor esențială e că tac ca pămîntul, ca iarba, ca floarea, ca păsările, ca peștii și ciinii. Niciodată nu s-a putut auzi leopardul de pluș debitînd insanitășile omului limbut.

Omul se îndrepta tocmai către păpușă, către tăcere, cînd ajutat de tiparniță, începuse să scrie, și a pierdut singurul moment potrivit pentru a renunța la omiletică și elocință și a rămîne retractil. Păpușile pe care le întîlnești prin casă, uitate de copii ajunși la maturitatea disprețului juvenil, te turbură, inocența privirii lor te urmărește fixă, te cercetează. Ele se uită, știu despre tine rușinile pe care le ascunzi, te scrutează fără să te admire, refuză să înțeleagă, să se explice, să se apere sau să acuze, — ca stelele, ca apele, ca lumina. N-au bale și sudoare, de-abia miros a nișel clei și nișel busuioc. Fericitele, nu se istovesc și nici nu gîndesc ! Am acasă un portret de păpușă iscălit Tonitza, proaspătă, curată, uimită neîntrerupt.

Am intrat odinioară în trei ateliere, unul de păpuși, unul de viori, unul de ceașornicar : cite o mică vecie și cite un mister în fiecare. Nu m-am simțit decît în

marile biblioteci, goale, fără cititori, atît de bine, ca în aceste vrăjitorii, în care se nasc oamenii minusculi, se încearcă armoniile ecoului fragil și se reduce timpul la un tic-tac. Cite un Dumnezeu de om, de-al nostru, cocoșat pe materiale și scule, scotea cite o minune nouă, ai fi putut spune din nimic, din vastă depărtare dintre osirdie și rezultat.

La Moscova am stat cite 3 ore în teatrul de păpuși al lui Obrazțov. Acest profet a realizat lumea visată de filosofie și teatrul care va rămîne să exprime viața interioară, secretă, cînd filmul o să alunge, de pe scenă pe autor și actor, care joacă puțin și grăiesc prea mult. Spectacolul adevărat degenerază tot mai cumplit în tirade și dezbateri de tribunal și în psihologii falsificate. Emoției nule i se substituie surogatul disparat al unui text, de obicei mediocru și al unui decor trebuind numai indicat, zugrăvit ca un scop în sine. Obrazțov nu e un om de toate zilele: departe de asta. Marele compozitor de gingășii cu substrat a fost un actor, un bun actor, ostenit de monotoniile dintre idilă, flagrant delict și concubinaj. Căutînd un adevăr în teatru l-a găsit la păpuși. El joacă păpușile cu o crispă de sentiment în fiecă atitudine și gest. Caricaturile lui geniale trăiesc adînc. Păpușa directorului de scenă lese în program după fiecare fragment de spectacol, în frac, și gura lui de broască spirituală anunță ce urmează. Salută, pleacă și reapare. Două păpuși de valetî aduc pianul din culise, ca să cînte cu degetele ușoare pianista blondă, subțire, diafană și din gîtlejul gargarizat în tremolo pe măsură, primadona obeză, maură și ochioasă. Prestidigitatorul e sublim. El face sumedenii de nimicuri simbolice, pe care scamatorul celebru nu știe să le joace. Căteii păpuși se plimbă adevărat pe marginea rampei de velur, într-o distribuție variată la nesfîrșit în multitudinea ei.

Caracteristica de interes artistic a păpușilor e în general mișcarea strîmbă, nefirească și voită, specifică personajelor în acțiune. O păpușă care ar reproduce pe actorul normal n-ar avea nici o personalitate. Păpușile joacă pe de o parte țepăn și pe de alta cu o elasticitate de-a curmezișul. Obrazțov trebuie să fi studiat săriturile anapoda ale ieșilor, copilăria stîngace, tremurul, aplecarea lanurilor de spice-n vînt, mersul de-a'ndărătele, trezirea din somn, omul beat, suficiența îngîmfată a curcanului. Păpușeria lui e un lirism și o satiră. Perfecțiunea delicată a jocului, înălțată pînă la firmitura de nuanță e cu neputință de obținut pe scena și în filința actorilor actori.

Scenele se mișcă deasupra unui gol nevăzut ca de orchestră, ascuns înlăuntru unei loji care ține cit fundul sălii, și deasupra cărula se petrece repertoriul. Cortinele opace alternează cu cortinele transparente și culorile degradate ale atmosferei sînt estompate ca în pastel. Publicul părăsește sala cu părerea de rău că după ce obosesc și păpușile, și manipulanții, invizibili, excelenți artiști, nu durează spectacolul pînă la ziuă, pînă a doua zi la prînz — și sînt în public, printre rușii care constituiesc masa spectatorilor de fiecă seară, compactă, toate neamurile din Europa, entuziasmate de opera lui Obrazțov. E un Paradis dantesc, tipărit cu litere minuscule, o ediție a *Iliadei* și *Odiseiei*, microscopică, pe hîrtie de țigare, pentru buzunarul de jiletcă.

Deprindere simpatcă, la finalul spectacolelor din Moscova, cînd sfîrșindu-se spectacolul, orice spectacol, artiștii se prezintă în front dinaintea draperiilor care închid scena, publicului, ca să-i mulțumească printr-o închinăciune că i-a urmărit. Înșuflețitorii păpușilor lui Obrazțov, așezați la rînd, de mină și în brațe fiecare cu păpușile pe care le-a animat, meșteri subtili și dibaci între ei cu o colegă, în salopete și cu brațele nude, care de care mai frumos, primesc ovațiile, meritate la superlativ.

Nu ai fi bănuît că de la Vasilache jucat deasupra unei perdele roșii la Moși, într-o baracă de pinză, unde un ginere și o soacră se băteau în capetele de lemn cu

ciomagul, drept orice dramă, comedie și haz, păpușa ar fi putut să ajungă artista unei arte mari în plină ascendență. Poate că și teatrul „Țândărică” ar însemna o evoluție la București, dar numele de cumnat de circiumă și mahala pe care-l poartă și care-i necesar să fie schimbat, nu-ți lasă conștiința să te duci să-l cunoști.

O foarte interesantă tendință, schițată fortuit în balet, s-a manifestat uneori la noi în jocul intenționat rigid al dansatoarelor, în mișcări rupte, de păpușă. Văzut cindva în spectacolele Capsali-Mițică Dumitrescu, era de așteptat să se arate într-un program mai amplu organizat. Dansul ar putea să scoată din gesticularea amorfă și nătingă efecte de frumusețe substanțială. Dezarticularea membrelor și dezlinarea ritmului, studiat din punctul de vedere al descompunerii verticalei și curbei, cugetată, ar adăuga la îndătinatele „poante” și la savantul „grand écart” repetate la nesfârșit, ca niște mari modele de un clasic venerabil și învechit, mijloace de expresie inedite, în estetica elegantă a coregrafiei, sinteza, dacă vine vorba, a tuturor artelor întâlnite într-o clipire de ochi.

La o demonstrație oficială pentru amatori, maestra de balet Vera Proca a dat cu ansamblul dumișale, într-un șir de poeme ale cadenței plastice, adecuată la inflexiunile de sălcii ale amforei omenești, o pildă a farmecului, ondulat cu pasul, coapsa, brațele și grumazul, al formei neliniștite. Între schițele sale de sugestie și intuiții de Tanagra, maestra Proca, exprimându-și valențele artistice variate, a realizat și priveștiștea de fringere, destrămare și urzire din nou a păpușii. Iluzia, sugestia, schema și umbra: ultimul cuvânt în ceea ce se numește artă.

Ceva despre Federico Garcia Lorca

Vorbim indeobște despre „dramă” și „dramaturgie”, despre „teatru” și „spectacol”. Și uităm aproape cu desăvîrșire de *poezia dramatică*. Poate unora o să le vină greu să creadă: cu toate astea, teatrul — dacă-și împlinește misiunea — este poezie.

De cîte ori însă ne vom aminti de Federico Garcia Lorca — „poetul național al Spaniei”, cum l-a numit criticul Damasso Alonso, poetul „iubit de popor ca o chitară”, cum a spus despre el Pablo Neruda — de atîtea ori ne vom aminti implicit și de poezia dramatică.

Și, iată a venit prilejul să ne aducem iar aminte de Federico Garcia Lorca. S-au scurs 20 de ani de la uciderea lui de către franchiști, cînd poetul abia împlinise 37 de ani. Era în august 1936. Aproape de Granada, unde își durase un adăpost, Garcia Lorca își termina puternica dramă *Casa Bernardei Alba* și plănuia o nouă piesă: *Dărimarea Sodomei*. În vremea asta, de vreo zece zile, războiul civil se dezlănțuise. Franchiștii — prin surprindere, ca furii — invadau sudul Spaniei, sprijiniți de armele însingurate ale lui Hitler și Mussolini. Ținta lor: răsturnarea guvernului republican de la Madrid și instaurarea regimului fascist, cu întoarcerea la integralele privilegiilor ale latifundiarilor, marilor industriași și ale bisericii. Pînă una-alta, printre primele „acte de bravură” ale năvălitorilor — furtişaguri, incendii, violuri, asasinat — a fost și arestarea poetului. Însă i s-a făcut favoarea de a nu fi îndelung reținut în închisoare: scos repede din beci, poetul a fost executat undeva, pe o șosea, nu departe de Granada lui natală. Iar în Granada, cărțile lui, grele de o pasionată iubire de patrie, i-au fost arse în piața Carmen.

E bine, mai întîi, să reținem cîteva mărturisiri ale poetului, din care se desprinde concepția lui despre dramă și teatru.

La 8 aprilie 1936, deci numai cu cîteva luni înainte de asasinarea lui, Federico Garcia Lorca răspunde unui interviu pe care ziaristul Felipe Morales i-l ia în gazeta „Apărătorul Granadei”. Iată întîia lui mărturisire:

„Teatrul a fost totdeauna vocația mea. Am închinat teatrului nenumărate ceasuri din viață. Am o concepție despre teatru, într-un anumit sens, personală și rezistentă. Teatrul nu-i altceva decît poezia care se înalță din carte și devine umană. Devenind astfel, poezia vorbește și țipă, plînge și deznădăjduiește. Teatrul pretinde ca personajele care apar pe scenă să poarte un costum de poezie, dar să lase să li se vadă oasele, și singele. Personajele trebuie să fie atît de omenești, atît de cumplit de tragice, atît de puternic legate de viață și de clipă, încît să-și poată

arăta toate trădările, încît să ne lase să le cîntărim durerile și să simțim cum de pe buzele lor țîșnește toată forța cuvintelor lor pline de dragoste sau de dezgust.

Ceea ce nu mai poate continua este supraviețuirea acelor personaje dramatice care urcă azi pe scenele noastre, călăuzite de însăși mina autorilor lor. Sînt personaje găunoase, absolut vide, a căror jiletcă te lasă să ghicești doar un ceasornic care a stat, un schelet fals, artificial sau scîrnăvia unei miște pe care o descoperi prin poduri. Astăzi, în Spania, cea mai mare parte din autori și actori ocupă o zonă abia intermediară. Se scrie teatru pentru publicul din loji, iar parterul și galeria sînt lăsate nesatisfăcute. Să scrii pentru loji, e lucrul cel mai trist de pe lume. Publicul care vine la teatru rămîne frustrat, și publicul virginal, publicul ingenuu, adică publicul popular, nu înțelege de ce i se vorbește despre probleme pe care el le disprețuiește în conversația lui cea mai banală..."

E limpede. După opinia poetului — exprimată atît de inflăcărat, atît de pătimaș — teatrul e poezie. Însă nu o poezie abstractă, „absconsă”, pornind de la te miri ce asociații zămislite de o minte răsturnată ori de bravada cu orice preț a unui poet snob ce se complăce în a se falsifica singur. Ci poezie umană. Poezie devenită om în carne și oase. Poezie puternic legată „de viață și de clipă”. Aceea care va exprima durerile sau trădările, dragostea sau dezgustul omului. Cealaltă „poezie” — „scrisă pentru loji” — trebuie alungată din teatru, ca o intrusă netrebnică.

Intr-alt loc, García Lorca declară cu tărie, ca pe un lucru ce respinge orice contradicție :

„Poporul care nu se folosește de dezvoltarea teatrului său — acela dacă nu e încă un popor mort, nici departe de moarte nu-i.

Tot așa, teatrul care nu se armonizează cu bătăile pulsului social-politic al țării lui, nu vede armonia culorilor în peisajele ei, nu răspunde ca un ecou frămîntărilor poporului său, nu pătrunde în spiritul lui, nu plinge cu lacrimile lui și nu ride cu risul lui — asemenea teatru nu are dreptul să se numească teatru ; e un club pentru cartofori, ori acel lăcaș unde — ce poate fi mai groaznic decît asta ? — îți omori timpul.”

E și mai limpede. Da, de bună seamă, teatrul este poezie ; da, teatrul este anume acea poezie care „se înalță din carte și devine umană” ; însă nu poate fi umană dacă nu se armonizează „cu bătăile pulsului social-politic al țării”.

În sfîrșit, pentru a ne face o idee completă despre părerile pe care García Lorca le are asupra poeziei dramatice și teatrului, să desprindem cîteva rînduri din prologul rostit de „Autor” la *Nemaipomenita pantofăreasă* : „...împrejurarea că deseori teatrul se transformă în casă de comerț, silește poezia să ocolească scena în căutarea altor sfere, în care publicului nu i se mai pare straniu că, de pildă, copacul se preschimbă în nour de fum, iar din trei pești se fac, prin dibăcia minii și a cuvîntului, un milion de pești cu care mulțimea își potolește foamea.

Autorul a hotărît să facă dintr-o simplă pantofăreasă cu temperament focos eroina sa principală. Peste tot de-a lungul comediei, trăiește și respiră imaginea poetică : numai că autorul a îmbrăcat această imagine în rochie de pantofăreasă, întipărend piesei sale caracterul unei fabule sau al unei romanțe populare.

Publicul să nu se mire de năbădăile pantofăresei ori de apucăturile ei sălbatice, căci ea se află în veșnică luptă și cu realitatea care-o înconjoară, și cu fantezia, cînd aceasta devine realitate”.

E vorba, deci, ca poezia dramatică — devenită umană, legată de viață și de clipă, armonizată cu bătăile pulsului social-politic al țării — să nu se mărginească a exprima realitatea umană așa cum ni se înfățișează ea zi de zi, ci s-o transfigureze poetic, cu mijloacele fanteziei artistice, așa ca în *Testamentul* poetului Tudor Arghezi :

...Eu am ivit auzinte potrivite
Și leagăne urmașilor stăpini.
Și frământate mii de săptămîni,
Le-am prefăcut în visuri și-n icoane.
Făcui din zdrențe muguri și coroane...

Da, imagini poetice: visuri și leagăne, muguri și coroane pentru „urmașii stăpîni”, — și „un milion de pești cu care mulțimea să-și potolească foamea”, forma de ideal. Poezia dramatică va să desfășoare veșnica luptă a omului cu realitatea care-l înconjoară, întru atingerea „fanteziei” sale, adică a dorurilor, telurilor, năzuințelor sale spre mai bine. Și odată cu preschimbarea fanteziei în realitate, lupta se va duce mai departe împreună cu însăși această fantezie, tocmai fiindcă a devenit realitate. Nu este oare aceasta, în esență, procesul propășirii alcătuirilor umane?

Iată, pe scurt, *teoria* lui Federico Garcia Lorca despre poezia dramatică și despre teatru.

Însă cu ce mijloace a izbutit poetul să dea viață artistică acestei „teorii”, într-o operă care i-a adus popularitatea și nemurirea?

Opera lui Federico Garcia Lorca — și cu deosebire opera lui dramatică — își trage seva din „marile tradiții ale literaturii clasice spaniole și din folclor”, ne spune criticul sovietic F. V. Kelin¹.

Există în Spania o puternică literatură teologală și una de Curte. Catolicismul spaniol atît de aprig se oglindește în nenumăratele scrieri ale unor monahi, cano-nizați sau nu: Santa Teresa de Avila, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Padre Rivadeneira etc. Nu sînt cu totul scutiți de influența credinței creștine — ceea ce se explică lesne la acel moment istoric — nici Jorja Manrique, nici Calderon dela Barca, nici Lope de Vega, nici chiar Cervantes. Dar cită vreme la cei dintîi este vorba de un conformism perfect și total, un catolicism sută-n sută — la marii creatori de literatură, cei ce au așezat temeliiile literaturii spaniole, e vorba de „creștinism social”, și nu numai de proteste și critici la adresa nedreptei orînduirii sociale, ci critici și proteste directe împotriva tocmai a Iglesiei și Casei Real.

Pe de altă parte, masele împilate uită foarte adesea pe Dumnezeu. Pentru ele, credința este ori consolare, ori superstiție, ori pur și simplu un automatism. Literatura clasică spaniolă își bate joc de aceste consolări mincinoase, de aceste sumbre superstiții, de toate acele automa-tisme care imbecilizează pe om — și o face de pe poziția unei adînci iubiri pentru poporul hărțuit și oprimat. Dacă, în popor, credința religioasă, mai ales în forma atît de rigidă a catolicismului spaniol, ar fi fost neclintită, n-ar mai fi fost posibile nici răscoalele atît de dese, fie cele țărănești, fie ale armatei maritime, acele *pronun-ciamientos*, nici — mai tirziu — existența anar-

Federico Garcia Lorca,
desen de Mircea Alifanti



¹ În articolul introductiv la „Federico Garcia Lorca” *Izbrannoe* (Opere alese). Goslitizdat, Moscova, 1944.

hismului spaniol în atât de mari proporții. N-ar fi fost posibilă nici existența bogatei literaturi denumite „picarescă”, zugrăvind acea categorie socială care, nefiind încă o clasă, nu era mai puțin răspândită, în forma ei anarhică și protestatară: *los pícaros*, acel soi de lumpenproletariat. De la clasicul Francesco Gomez de Quevedo y Villegas și pînă la contemporanul Pio Baroja, „picarii” sînt mereu prezenți în literatură, cum sînt prezenți și în societatea spaniolă.

Iată cum toate aceste realități străbat conținutul literaturii clasice spaniole. Și nu numai ele. Dar și aspirațiile celor încătușați, dorul de libertate și viață omenească. Nici nu se putea să fie altfel. Marii artiști sînt mari prin aceea că exprimă „durerile poporului” lor, că „se armonizează cu bătăile pulsului social-politic al țării”, iar poporul și țara nu erau nici Igleși, nici Casa Real.

Dar folclorul ?

„În lirica populară (spaniolă, *n.n.*) moartea apare totdeauna împreună cu iubirea”, constată F. V. Keln. În *Miorița* noastră — adăugăm noi — această dublă prezență trăiește cu o deosebită vigoare a sentimentului și o deosebită vigoare artistică. De pe alt meridian, tristul Leopardi spune :

*Fratelli a un tempo stesso,
Amore e Morte —
Ingenerò la sorte...²*

Numai că folclorul spaniol nu va avea, exprimînd această dramatică înfrățire a iubirii și a morții, pecetea adînc melancolică a unui Leopardi, care era insetat de „neființă”. Ci poartă pecetea temperamentului ardent, pasional, insetat de viață. Tot așa și la García Lorca, pînă și în „tragediile” sale cele mai puternice, cum vom vedea.

Însă folclorul nu se mărginește să transpună în imagini populare „sentimentul tragic al vieții”. E mult mai bogat în varietatea temelor. Și în lăuntru poeziei populare, se dă crîncena luptă între rău și bine, cu triumful binelui. Acele specifice și minunate *coplas* — poeme scurte de cîteva versuri doar, improvizate de marele anonim — au nu numai grația madrigalului, ori impetuositatea dramatică a „vendettei” amoroase, ci și tonul major al răzvrătirii împotriva strîmbătăților sociale ori vehemența, dacă se poate spune, rafinată în biciuirea năravurilor piezișe.

Fără îndoială că nimic din toate acestea nu lipsește folclorului indeobște. Ceea ce are particular folclorul spaniol este, pe de o parte, conciziunea în expresie, iar pe de alta, amploarea sentimentului. Aici, lirismul este mult mai accentuat decît aiurea. Culorile sînt mult mai aprinse, aproape violente.

García Lorca — îndeosebi prin drama sa — a izbutit să fie expresia cea mai vie a sufletului popular spaniol, acumînd totodată marea moștenire clasică a patriei sale. Opera lui dramatică — operă zămislită de un om care a fost silit să părăsească viața la 37 de ani — poate fi socotită chintesența sensului poetic, a imaginației bogate, a trăirii pasionale, caracteristice hărțuitului de veacuri popor spaniol.

Parcă voind să ne avertizeze dintru început cine este poetul și care-i lumea lui, cea dintîi importantă lucrare dramatică a sa, *Mariana Pineda*, García Lorca o subintitulează : „Romanță populară în trei stampe”. În adevăr, există o romanță veche ce cîntă viața tragică și jertfa supremă a Mariane Pineda — figură istorică, eroină populară a mișcării de eliberare din sudul Spaniei pe vremea lui Ferdinand VII. Și poetul pornește de la această romanță, însă ține să precizeze că, în afară de

² Destinul a zămislit /Că frați în același timp/ Iubirea și Moartea...

modul dialogal al dramei, el o exprimă „în trei stampe”. În indicațiile sale de autor, nu o dată întâlnim — aproape ca o obsesie — ideea de „stampă” și „popular” :

„Mariana se așază pe scaun, în profil față de public. Fernando ia loc în rînd cu ea, de asemenea în profil. Amindoi închipuie o veche stampă clasică”.

Sau :

„Un conspirator șade, ceilalți stau în picioare, alcătuiind o frumoasă stampă”. Decorul unuia din tablourile *Nunții însingurate* :

„Panorama unor întinse dealuri roșiatice — peisaj primitiv în stilul ceramicii populare”.

Două personaje fantastice din *Yerma* poartă măști uriașe. Dar :

„În aceste figuri nu trebuie să fie nimic grotesc ; dimpotrivă, ele trebuie să fie frumoase și profund populare”.

Indicațiile acestea nu sînt — cum s-ar putea crede — numai acele obișnuite indicații prin care dramaturgul impune un decor, o mișcare, o „poză” etc. ; nici, cu exclusivitate, acele ajutoare la crearea unei „atmosfera” scenice — deși sînt și așa ceva. Ci ele ne vorbesc despre esența poeziei dramatice a lui Garcia Lorca ce se dovedește în adevăr a fi un poet popular și un pictor popular. La el, imaginea poetică, rechemînd în genere imagini și sonorități ale poeziei populare, se înrudește totodată de aproape cu imaginea plastică și cromatică a zugrăvitorilor de icoane sau a sculptorilor populari creatori de „madone” și sfinți.

Analizînd — cit de fugar — oricare din piesele sale, te izbește, pe lingă mișcarea dramatică interioară și conciziunea mijloacelor de expresie, tocmai această îmbinare a liricii cu pictura.

Mariana Pineda — drama femeii care iubește un răzvrătit hăituit de „justițiarilor” monarhiei, și care se jertfește pentru libertate — se deschide cu un prolog al cărui decor este „încadrat de o ramă aurie și amintește o stampă veche colorată în albastru, verde, galben, roz și bleu-ciel”. „În fundul scenei, citeva fete cîntă cu acompaniament de chitară romanța populară a Mariane Pineda” :

*Ce tristă ți-e ziua, Granada,
Și pietrele, pietrele plîng !
S-a dus dintre noi Marianita,
Pe nimeni, pe nimeni trădînd.*

Schițe de costume de M. Rubingher
la „Nemăipomenita pantofăreasă”



*Cînd sta și broda Marianita,
Adesea cu sine vorbea :
„Cum Țes Libertății stîndardul,
Pedrosa de-ar ști și vedea !”*

Pedrosa nu-i altul decît figura sinistră care urmărește cu tenacitate pe „conspiratorii liberali” care s-au ridicat împotriva lui Ferdinand VII, la Granada. El va urmări și pe complicea lor, Mariana, căreia de altfel îi face o respingătoare curte.

Actul I — *stampa întâi* — se desfășoară în casa Marianeî. De la primele replici, se creează atmosfera tragică a complotului. Dona Angustillas, mama, stă și citește o carte în starea de spirit pe care o iscă și seara de toamnă, și întima atmosferă a casei. Isabell la Clavela, îngrijitoarea casei, intră :

Clavela :

Dar unde-i fata ?

Dona Angustillas :

Ne-ntrecrupt brodează...

*Și-mi pare că văzduhu-nsîngerat e
De firul roș din degetele-i albe...*

Cu mijloacele cele mai simple, dar nu și nepoetice, cum se vede, dramaturgul ne dă o puternică imagine colorată și despre faptul că femeia brodează ceva deosebit și despre misterul tragic al acestei indeletniciri rscate. Dialogul dintre mamă și îngrijitoare e foarte strîns, și exprimă taina și neliniștea :

Clavela :

Mi-e groază.

Dona Angustillas :

Nu vorbi !

Clavela :

*Mai bine spune :
Se știe despre asta ?*

Dona Angustillas :

*Nu-n Granada
Nimeni nu știe.*

Clavela :

*Pentru cine oare
Brodeaza steagul ?*

Dona Angustillas :

*Au rugat-o, zice,
Prietenii săi „liberalii”... Și
Don Pedro mai ales. Ah, pentru dinșii
Cit riscă ea ! Mi-e groază să gîndesc...*

*Curmată trebui nebunia ei —
La ce se-amestecă-n zurbaua străzii ?
Vrea să brodeze ? Să brodeze-atunci
O rochie fetiței — fata crește.
Iar regele de-i rău sau nu e, —
Nu-i dat unei femei să hotărască.*

Dar Mariana Pineda are cu totul altă idee despre rostul femeii în lume. Adoratorul ei, Fernando, spune :

*Acum în Spania și riul
Nu mai e riu, ci ascunziș.*

Mariana :

*De-aceea, iată, se cuvine
Să ținem fruntea cât mai sus.*

Mariana Pineda iubește cu acea strașnică pasiune caracteristică meridionalului pe Don Pedro de Sotomayor, căpetenia răsculaților, care, de asemenea împătimit, o iubește. Cînd — în cea de-a doua „stampă” — gonacii stăpînirii lui Ferdinand VII string cercul în jurul conspiratorilor, Don Pedro spune iubitei sale :

Nu te teme.

*Steagul la care tu brodezi acum,
Cred dîrz că în curînd va flutura
În inimile-nflăcărate care
Pe străzile Granadei vor clama.
Și mulțumită ție, Libertatea
Visată, în curînd își va înfige
Tălpile ei de-argint pe pieptul
Acestei aspre și-ngrozite glii.
De nu va fi așa... dacă Pedrosa...*

Mariana :

Mai bine taci !

Don Pedro :

*...Înfrînge garda noastră
Și trebui-va să murim toți...*

Mariana :

Taci !

Don Pedro :

*O, Mariana ! Ce înseamnă omul
Lipsit de Libertatea mult visată ?
Fără lumina astei calde muz'ci
Pe care n-o mai simte-ntrînsul ? — Spune
Cum aș putea să te iubesc, să-ți dărui
Inima mea, atîta vreme cît
Eu n-aș fi liber și nici n-aș simți
Că inima e-n adevăr a mea ?*

Iubirea Mariane pentru Don Pedro este primul mobil al acțiunilor sale riscate. Deocamdată, ea crede în libertate și luptă pentru libertate, fiindcă e prea-plină de iubirea ei. Abia în actul final, cînd prietenii ei, conspiratorii, s-au refugiat în Anglia, iar ea e osîndită la moarte și calcă bărbătește spre eșafod, i se limpezesc rosturile luptei și jertfei supreme. Îndurerată că Don Pedro a părăsit-o, fugind și el în Anglia, Mariana găsește înlăuntrul ei forța de-a preschimba iubirea-i îndurerată într-un simbol uman plin de măreție :

*Acuma totul mi-e egal. Nădejdea-mi
Aflat-a totul și, privind zadarnic
În ochii lui Don Pedro, ea muri.
Eu am brodat stindardul pentru el,*

*Eu m-am făcut complotului părtaş
Ca să trăiască-n mine visul lui,
Și să-l iubesc. Eu l-am iubit mai mult
Decît pe propriii mei copii, decît
Pe mine însămi... Ție, Pedro-ți este
Mai dragă Libertatea decît mine ?
Prea bine ! — Acuma eu sînt Libertatea
Pe care tu atîta ai visat-o !*

*Voiesc să mor, o, Pedro, pentru tot
Ce astăzi tu, departe, -ai părăsit :
Idealului ce s-a aprins o dată
În ochii tăi în flăcări : Libertatea !
Ca-n veci să nu se stingă acest jar,
Mă dărui ție — ție, toată... Suflet
Al meu, curaj ! Acum tu, Pedro, vezi
Pe care căi pășesc, supusă veșnic
Iubirii tale. Moartă, tu vei ști
Să mă iubești atît, încît tu viu
De-acîlnainte n-ai să mai poți fi...
Da, eu sînt Libertatea. Căci așa
Voi iubirea. Sînt acea dorită,
Visată Libertate pentru care
M-ai părăsit tu, Pedro. Da, deși
Rănită sînt de oameni, totuși eu
Sînt Libertatea năzuinței tale.*

*

Citatele, pe care le-am desprins din înțila lucrare dramatică mai de seamă a lui Federico Garcia Lorca, subliniază în chip luminos esența artei poetului nostru : tematica ei și expresia lirică și cromatică. Iubirea și moartea, lupta dintre bine și rău, setea de viață și libertate, — toate aceste teme ale folclorului spaniol și ale literaturii clasice spaniole reîntăresc în drama lui Lorca o nouă, proaspătă, personală plenitudine artistică. Poetul a știut să înalțe lirismul, culoarea, pasiunea, imaginea poetică mult mai sus în operele care au urmat : *Yerma*, *Nunta însingurată*, *Lasă astfel sa treacă cinci ani*, *Casa Bernardei Alba* și chiar în acea „farsă atroce” care este *Nemaipomenita pantofăreasă*.

Dar dacă prima sa lucrare dramatică ne vorbește despre ce anume este preocupat poetul, nu mai puțin categorice în această privință sînt ultimele lui rinduri publicate, pe care le desprindem aci din interviul din aprilie 1936, pomenit la început :

„— Acum lucrez la o nouă piesă care va fi foarte diferită de precedentele. În clipa de față e o operă din care nu pot scrie măcar un rind, fiindcă adevărul și minciuna, foamea și poezia s-au dezlănțuit și circulă prin aer. Ele și-au luat zborul de pe filele mele. Fondul piesei este o problemă religioasă și economico-socială. Lumea s-a oprit în fața foamei care arde popoarele. Atîta timp cît va dura dezechilibrul economic, Lumea nu va putea să gindească... În ziua cînd foamea va dispărea, se va produce în Lume explozia spirituală cea mai puternică pe care a cunoscut-o vreodată Umanitatea. Niciodată, niciodată oamenii nu vor putea să-și închipuie bucuria care va izbucni în ziua marii revoluții.”

Aceste rinduri ne mai lămuresc și de ce franchiștii s-au grăbit să ucidă pe poet, făcîndu-și iluzia că totodată ucid și cuvîntul lui revoluționar.

De la „Trenul blindat” la „Orologiul Kremlinului”



În stagiunea trecută Teatrul de Artă a prezentat într-o nouă redactare literară și într-o montare scenică innoită, piesa lui N. Pogodin *Orologiul Kremlinului*. Acest spectacol a jucat fără îndoială un rol însemnat pentru întreaga activitate a M.H.A.T.-ului, el a dezvăluit cu limpezime acele principii după care se conduce teatrul în alegerea și montarea pieselor sovietice, oricare ar fi temele dezbătute în ele.

Cu aproape 30 de ani în urmă, în 1927, teatrul a cheltuit un efort creator asemănător celui de acum și a reputat un succes la fel de răsunător, montînd *Trenul blindat* 14-69 al lui Vsevolod Ivanov, piesă care pe drept cuvînt a dobîndit o importanță istorică nu numai în ceea ce privește viața M.H.A.T.-ului, ci și pentru întreaga dezvoltare a teatrului sovietic.

Despre munca desfășurată pentru montarea *Trenului blindat* al lui Vsevolod Ivanov, de care se leagă primul mare succes al teatrului cu o lucrare a dramaturgiei sovietice, s-au scris multe.

Este știut că piesa s-a născut în interiorul teatrului, rod al unei munci strînse și al colaborării dintre teatru și autor. N-am să evoc acum toate etapele muncii noastre pentru desăvîrșirea piesei și realizarea spectacolului. Vreau însă să mă opresc asupra unei singure probleme și anume felul cum a reușit piesa lui Vs. Ivanov să cucerească întregul colectiv al teatrului.

Dramaturgia ajută teatrul atunci cînd îi pune la îndemînă un material de viață necunoscut încă, silindu-l pe actor și regizor să-și lărgescă orizontul și cunoștințele. Vsevolod Ivanov dispunea de un bogat material dramatic, imperfect însă din punct de vedere al realizării sale. Teatrul l-a ajutat pe autor, insuficient de



Scenă din „Orologiul Kremlinului“

a adevărului istoric cu un bogat filon poetic ne-a captivat atunci pe noi, cei de la Teatrul de Artă.

Nici nu e de mirare că spectacolul a fost pregătit într-un termen foarte scurt. Teatrul voia să pună în scenă spectacolul cit mai repede, nu din considerente legate de repertoriu, ci datorită unui sincer impuls izvorit în timpul procesului de muncă creatoare. Iată de ce V. I. Kacealov a dăruit atâtea eforturi și atita trudă realizării acestui spectacol.

Creator al multor eroi de tragedie, Kacealov a jucat pentru prima oară în acest spectacol un om din popor. După o studiere minuțioasă a materialului, el a răscolit izvoarele istorice, căutând să descopere caracteristicile limbajului siberian al lui Verșinin, vorbirea lui cîntată și rotunjimea mișcărilor.

Hmeliov l-a jucat pe Peklevanov, accentuind într-un fel notele satirice ale rolului, în dorința de a evita șablonul scenic de prezentare a bolșevicilor, foarte uzitat pe vremea aceea și datorită căruia ei apăreau întotdeauna pe scenă purtînd scurtă de piele. El a reliefat umanismul și simplitatea personajului. De altfel, Hmeliov considera că Peklevanov reflecta într-un fel ceva din chipul lui Lenin.

Conducătorul spectacolului, Stanislavski, și regizorul Sudakov au depus toate eforturile creatoare pentru ca flacăra poetică să nu se stingă în nici una din scenele spectacolului.

Trenul blindat n-a rămas un caz izolat în viața M.H.A.T.-ului. În acea epocă, el a simbolizat trainica legătură pe cale de a se naște între teatru și tinăra dramaturgie sovietică.

Odată cu scurgerea anilor, această legătură a devenit tot mai puternică, tot mai strînsă. Cadre mereu noi de dramaturgi și scriitori se adăreau teatrului, acesta căutînd cu înfrigurare să găsească printre ei pe acei artiști în stare să ridice în fața lui mereu noi și atrăgătoare probleme. Și cu cit înțelegeau mai adînc acești dramaturgi sensul ideologic al evenimentelor pe care le trăia țara, cu cit era mai puternică individualitatea lor creatoare, cu atît era mai fericit teatrul să lucreze

familiarizat pe atunci cu legile textului dramatic, să desăvîrșească diverse scene ale piesei și să obțină o maximă expresivitate dramatică.

Teatrul a putut cunoaște viața partizanilor siberieni numai datorită minunatei descrieri a lui Vsevolod Ivanov, care a trăit din plin această viață, relatînd-o apoi în povestirile sale.

Materialul prezentat de Ivanov nu se limita la o expunere protocolară a unor fapte istorice. Autorul, respectînd adevărul istoric, a dezvăluit esența politică și socială a fenomenelor, ca și bogatul lor conținut poetic.

În timpul repetițiilor, actorii au fost captivați de puterea înțelepciunii lui Verșinin, de inteligența concentrată și agerimea politică a lui Peklevanov.

Relatînd soarta unui singur detașament de partizani, Ivanov ne-a dezvăluit soarta întregii revoluții socialiste și tocmai această contopire a ogîndirii politice

cu ei. Teatrul va purta veșnică recunoștință și lui Afinoghenov pentru *Frica* lui, și lui Korneiciuk pentru al lui *Platon Krecet*, și lui Leonov pentru *Caleașca de aur*, la care lucrează astăzi cu pasiune colectivul nostru. Multe lucrări valoroase au dat teatrului și K. Simonov, A. Kron și alții. Teatrul a crescut odată cu dramaturgia și indistructibila legătură dintre arta teatrală și dramaturgie a fost deosebit de rodnică pentru el.

Cind mă gîndesc la repertoriul teatrului nostru, de la *Trenul blindat* la ultimul lui spectacol: cu *Orologiul Kremlinului*, îmi dau seama că teatrul a cucerit adevăratele sale victorii numai atunci cînd gîndirea politică pătrunzătoare se îmbina cu cunoașterea adevărului vieții și cu expresivitatea poetică.

Încă la prima formă redacțională a *Orologiului Kremlinului*, Nemirovici-Dancenko a vut să ridice spectacolul pînă la nivelul unei generalizări poetice. El a știut foarte bine că drumul de creare a unui spectacol poetic trece printr-o profundă cunoaștere a vieții, că numai prin adîncă și filozofică înțelegere a faptelor se poate atinge pe scenă adevărata poezie.

În a doua sa formă redacțională, piesa oferea un material literar și mai bogat din punctul de vedere al sensului poetic.

Cred că, după Șciukin, pe scena sovietică n-a existat un interpret al lui Lenin care să fie la nivelul lui Smîrnov. Pe actor nu l-a preocupat realizarea unei asemănări fotografice în interpretarea sa — deși se înțelege de la sine că s-a străduit să redea, în măsura posibilităților sale, cu cit mai multă exactitate, chipul, intonația vocii și mișcările lui Lenin. Toate acestea îi erau însă necesare lui Smîrnov numai pentru a reda într-o măsură cit mai completă frumusețea personalității lui Lenin, visurile sale îndrăznețe, optimismul său nezdruccinat, cunoașterea profundă a vieții și forța lui organizatorică. În interpretarea lui Smîrnov, Lenin ne apare ca un om plin de optimism, cu ochii ațintiți în viitor și îl crezi a fi cel adevărat, nu numai fiindcă actorul îi seamănă lui Lenin, dar și pentru că el a surprins și a redat simburile lăuntrice al marelui om.

Prin întreaga sa compoziție, spectacolul redă atmosfera poetică a acelor ani

Vs. Ivanov și V. I. Kacealov (în rolul lui Verșinin) într-o pauză a spectacolului „Trenul blindat 14-69.”



de mari hotărâri și lupte eroice, respectind în același timp o riguroasă exactitate istorică în expunerea faptelor.

Dar Lenin, așa cum îl interpretează Smirnov, impunea și un adversar pe măsura lui, un om pe care să merite să-l câștige de partea sa. De aceea, cu cât Zabelin va fi mai interesant și mai original, cu atât mai desăvârșit ne va apărea Lenin.

Livanov joacă un Zabelin plin de temperament, care crede în munca lui, dar care se înșală amarnic în ce privește oamenii. Soarta lui Zabelin oglindește soarta multor intelectuali care mai târziu s-au alăturat din toată inima puterii sovietice.

Drumul Teatrului de Artă de la *Trenul blindat* la *Orologiul Kremlinului* este jalonat de numeroase reușite în domeniul dramaturgiei sovietice. S-a întâmplat însă ca teatrul să monteze uneori și piese care nu meritau să apară pe scena lui.

M-am referit, pînă aici, în special la *Orologiul Kremlinului* și *Trenul blindat*, pentru că aceste două spectacole reflectă cel mai viu totalitatea acelor condiții care, la timpul lor, au ajutat teatrului să obțină mari succese cu *Frica* de Afinoghenov, cu *Liubov Iarovaia*, cu *Platon Krecet*, cu *Oamenii ruși* și altele.

Teatrul și autorul se ajută reciproc. Ar fi zadarnic și fără sens să-l opui pe unul celuilalt. Numai prin alianța lor, uneori punctată de multe neînțelegeri și amărăciuni reciproce, se poate ajunge la un spectacol de adînc conținut, de mare adevăr psihologic și de adevărată poezie.

„Jocul ielelor” și drama de idei

Intr-o prefață recentă la romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, scriitorul ne descrie împrejurările în care a participat, pe vremea studenției, la adunările „tineretului inflăcărat”, prin care se cerea intrarea României în război. Gîndind, cum spune singur, „că niciodată el, care a cerut intrarea în război, nu se va putea privi față în față cu conștiința lui... dacă nu va fi fost și el acolo”, se hotărăște să se prezinte voluntar. În această perioadă, două fapte vin să zguduie conștiința viitorului dramaturg.

Primul constă într-o comunicare a Ministerului de Război, potrivit căreia, cei ce aveau să cedeze armatei un automobil, urmau să fie trimiși la partea sedentară. Cu alte cuvinte, burghezia, care trăgea cele mai multe foloase de pe urma războiului, se sustrăgea în chip sistematic de la „îndatoririle patriotice” pe care le trimbița atît de zgometos.

Al doilea, o experiență personală. Trimis într-o unitate de frontieră cu misiunea să împiedice „exporturile clandestine” de vite, își dă seama că, de fapt, tot rostul soldaților și ofițerilor aflați în acea zonă era de a împiedica „concurența” pe care exportatorii clandestini o făceau aceloră cu „permise” în regulă și ale căror rude sau prieteni se aflau în funcțiile de conducere ale statului.

Este clar că tinerii trecuți prin asemenea experiențe nu-și vor mai descoperi un idol într-un Take Ionescu, în același timp înfocat partizan al intrării României în război alături de Antantă și consilier de administrație cu tantieme duble la fillala romină a unei bănci austriece.

Febra afacerilor, zarva războinică, lava amețitoare a cuvintărilor patriotarde cuprinseseră mai mult decît pînă atunci clasele stăpînitoare din România. Cîteva luni ne mai despart de momentul în care mantia întunecată a groaznicului flagel se va întinde și asupra României. În timpul acesta, burghezia și moșierimea românească, așteptînd războiul, pe care-l priveau aproape ca pe o mană cerească, încercau parcă să-și consume fericirea într-o singură clipă. Celor ce se îmbogățeau de pe urma războiului, marea conflagrație li se înfățișa ca un duel între gentlemen, ca o bătăie de flori la șosea, ca o paradă de zece mai. Între două baluri mascate, filistinul romîn scotea cite un suspin ipocrit, gîndindu-se la soarta aceloră care nu peste mult timp aveau să fie pe front. În timp ce Banca Națională, care aparținea familiei Brătianu, jefuia statul de 33.000.000 de lei aur, sub pretextul unui împrumut (justificat, desigur, de cheltuelile de înarmare), doamnele din înalta societate lansează o colectă pentru a li se cumpăra ostașilor obiele. Dintre toate afacerile, neutralitatea se vedea cea mai mănoasă; profitînd de o strălucită conjunctură, burghezia transformă într-un

obiect de trafic scandalos pînă și viitoarea „participare” a țării la război, adică mai concret, înseși viețile sutelor de mii de oameni care aveau să înfrunte moartea pe cimpurile de luptă.

Nutrit cu lecturi din filozofi clasici, tînărul student Camil Petrescu își va putea astfel da seama că în clasa dominantă pasiunea pusă în slujba unei cauze este direct proporțională cu veniturile pe care aceasta le produce. Sindicul bursei, de pildă, este în stare să se ocupe pînă și de operele de artă cînd are impresia că acestea, în speță tablourile lui Ștefan Luchian, devin o investiție rentabilă. Presa timpului înregistrează o întimplare semnificativă pentru atmosfera acelei epoci, în care va apărea ascușita critică socială *Jocul ielelor*. Știîndu-l pe Ștefan Luchian pe moarte financiarul Victor Filotti se grăbește să aducă procurorul la căpătiul muribundului, pentru a verifica autenticitatea tablourilor achiziționate de el; pasă-mi-te, sindicului bursei îi era teamă ca artistul să nu-și fi falsificat propriile capodopere. De unde se poate vedea că acest prototip al Sineștilor, dacă nu se pricepea în artă, era în schimb expert în falsificări. El este doar autorul unei faimoase plastografii, care a costat statul român 20.000.000 de lei.

Un pictor mort în sărăcie și un Victor Filotti îmbogățit de pe urma operei lui — iată o reprezentare plastică a antitezei din societatea burgheză de care tînărul student aspirant la cariera scriitoricească nu putea să nu fie impresionat.

Un „fapt divers”, o dramă obișnuită cotidiană a fost punctul de plecare imediat al primei sale piese de teatru, *Jocul ielelor*. 40 de ani mai tîrziu, într-o prefață la romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, scriitorul povestește istoria unei familii de provinciali, mutată la Eucurești de un fecior mai mare, ambițios și aventurier, amețit de combinații fanteziste.

„Planurile himerice ale tînărului s-au dovedit dezastruoase și după vreo doi ani oamenii, care nu pricepeau nimic din ceea ce se întîmpla cu ei și răbdau de foame cu zilele, s-au așezat toți sub gluglul aerian de dioxid de carbon al morții, laolaltă, după ce s-au îmbrățișat și au plins în spaimele hotărîrii...”

Și într-adevăr, această întimplare a intrat întocmai în acțiunea *Jocului ielelor*, cu deosebirea semnificativă că, în versiunea lui Camil Petrescu, capul familiei este un pianist talentat, rămas pe drumuri. Este fundalul vieții citadine în capitalism, care se proiectează ca atare și în piesa lui Camil Petrescu.

Confruntate cu textul piesei *Jocul ielelor*, cele expuse pînă acum aruncă o lumină puternică asupra concepțiilor ilustrate de opera scriitorului într-o anumită perioadă. Rezultă astfel pricina pentru care acțiunea acestei prime piese se petrece în redacția ziarului socialist „Dreptatea socială”.

*

Afirmînd că își dădea seama, în epoca în care își concepușe piesa, „că lumea asta nu e cea mai bună cu putință, că Leibnitz nu avea dreptate”, Camil Petrescu sugerează (atît prin această afirmație, cit și prin cadrul în care piesa își desfășoară acțiunea) că în conștiința lui, problema transformării sociale ocupa un loc însemnat. Contrastul între opulența și desfriul claselor stăpînitoare, ilustrate de „bătăile de flori de la rondul al doilea de la șosea”, și între „groaznica măcinare de la Verdun” îl face să-și îndrepte privirile spre cercurile apropiate de mișcarea muncitorească, al cărei singur exponent la epoca aceea era partidul socialist, ros de tarele oportunismului și iluziile social-democrației.

De altfel, în această piesă există mai mult decît o singură aluzie autobiografică: este suficient să amintim faptul că tocmai în preajma primului război mondial, Camil Petrescu va scrie mai multe articole sub pseudonim în „Facla” lui N. D. Cocca, cu care neîndoios Gelu Ruscanu are unele trăsături comune.

Jocul ielelor nu este însă o dramă a luptelor clasei muncitoare împotriva societății burghezo-moșierești, ci o dramă a intelectualului burghez cîstit care s-a rupt de clasa sa de obîrșie și caută în mișcarea muncitorească o soluție pentru propriile sale probleme, pentru propriile sale contradicții interioare. Căci despre o clarificare ideologică (în adevăratul înțeles al cuvîntului) a majorității intelectualilor care se orientau spre mișcarea muncitorească nu putea fi vorba la epoca aceea. Frămîntarea ideologică a intelectualilor progresiști, adversitatea lor față de burghezie găseau, în ceea ce se numea atunci doctrina socialistă, un aliment suficient doar pentru a-și hrăni revoltele și veleitățile de independență. Iar dezlănțuirea războiului mondial, agravînd condiția de viață a intelectualului, avea să accentueze aceste frămîntări, determinînd pe unii să treacă sub focul criticii și diferite aspecte ale tacticii promovate de conducerea mișcării muncitorești.

Izvorită din asemenea frămîntări, *Jocul ielelor* poartă în primul rînd amprenta revoltei autorului ei față de orînduirea existentă, constituind în același timp o demascare parțială a caracterului oportunist și rupt de realitățile sociale pe care-l vădea activitatea unora din virfurile partidului social-democrat. Pe de altă parte, piesa arată lămurit limitele acestei revolte, adică intenția autorului de a face dintr-un conflict social o „dramă a absolutului”, judecînd lupta de clasă pe baza unor criterii obiectiviste, kantiene. Caracterul acesta profund contradictoriu determină alt laturile tari cit și cele slabe ale *Jocului ielelor*.

*

Pretextul material care declanșează acțiunea îl constituie campania de presă pe care Gelu Ruscanu, directorul ziarului socialist „Dreptatea socială”, o susține împotriva ministrului Justiției Saru-Sinești; este vorba de iminenta publicare a unor documente compromițătoare, care l-ar duce pe Sinești de-a dreptul la închisoare. Piesa ne introduce în intrigile de culise prin care Maria Sinești, soția ministrului și fosta iubită a lui Gelu, îl conjură pe acesta din urmă să renunțe la publicarea documentelor, care dezvăluiau crima teribilă a soțului ei: asasinarea bătrinei Maniti, posesoarea unei imense averi care de drept urma să fie adjudecată de către viitorul ministru al Justiției. Bătălia în jurul documentelor atinge însă punctul culminant prin intervenția tovarășilor lui Gelu, membri ai comitetului socialist, aceștia intenționînd să le folosească în cadrul unui „troc” prin intermediul căruia, renunțîndu-se la publicare, s-ar obține eliberarea unui militant socialist, condamnat virtualmente la moarte, Petre Boruga. Acesta devine acum pivotul principal în jurul căruia se centrează conflictul. În timp ce Gelu Ruscanu, rezistînd în fața oricăror presiuni morale și materiale, este hotărît în numele „dreptății absolute” să publice cu orice preț scrisorile, convins fiind că denunțarea in justiției este incompatibilă cu încheierea oricăror compromisuri, Praidă și membrii comitetului socialist sînt gata pentru o tranzacție, atunci cînd o socotesc utilă cauzei.

„Cauza singură — spune Praidă — ne arată care fapte sînt bune și care sînt rele”.

Pentru Gelu însă, refuzul de a face tranzacții este o problemă crucială; el nu poate acționa decît în concordanță cu conștiința sa, care îi cere să divulge cu orice sacrificii crima lui Sinești, și încearcă să reziste chiar zguduiri ce i-o produce starea de agonie lentă în care se află Boruga atunci cînd îl vizitează la închisoare. În cele din urmă, el este însă pus în fața rezoluției comitetului de conducere, care hotărăște încetarea campaniei împotriva lui Sinești, în schimbul eliberării lui Boruga. Gelu refuză să aducă la îndeplinire o asemenea hotărîre și demisionează. Văzînd că cerințele practice ale luptei politice (și care pentru el era, totuși, unul din instrumentele realizării dreptății absolute) infirmă întreaga sa structură intelectuală, eroul lui Camil Petrescu se sinucide.

În bogata tipologie a eroilor lui Camil Petrescu, Gelu Ruscanu ocupă un loc aparte, am spune unic.

Se vorbește adesea de originalitatea viziunii artistice a scriitorului : este poate momentul să cercetăm cum această viziune artistică se reflectă în destinul diferiților eroi. Într-adevăr, eroii lui Camil Petrescu au un anumit specific ; ba încă acest specific se impune chiar mai mult decît la alți scriitori. Obsesia lui Gelu Ruscanu se aseamănă cu intransigența și infrigurarea lui Ștefan Gheorghidiu, după cum ingenuitatea sa are ceva din candoarea lui George Demetru Ladima. El are însă o individualitate bine precizată, o amprentă unică : el este singurul erou, într-adevăr martir al pasiunii intelectuale, un raționalist fanatic care, împins de setea sa de dreptate, pornește un război necrușător împotriva societății în care trăiește. Gelu Ruscanu, prin întreaga sa formație psihică, este un adevărat erou implicat în drame cerebrale, un Don Quichotte în căutarea lucidității. La el se referea în primul rînd Camil Petrescu, cînd a folosit formula : „Cîtă luciditate, atîta dramă“. Desigur, și luciditatea sa este în parte mistificată, însă el trăiește sub imperiul ideilor — mai precis, al logicii, fără de care — într-un anume sens — nu poate exista. Ruscanu, directorul „Dreptății sociale“, rupe complet cu mediul din care provine, este un „renegat pentru societatea burgheză, se prăbușește, pentru că a văzut „Jocul ielelor“, adică a căzut pradă jocului speculativ inextricabil al abstracțiilor goale. Dialectica vie a evenimentelor istorice el o închide în cercul de fier al unei metafizici raționaliste; oricît de înaltă ar fi ținuta intelectuală a unei asemenea poziții, ea este abstractă, simplificatoare, atunci cînd este vorba de a analiza prin prisma ei mecanismul luptei de clasă.

„Datoria... împede... precisă“ este înțeleasă în spiritul imperativului categoric kantian ca o datorie desprinsă de util, de experiență abstractă :

„Dacă lupt pentru o cauză, aceasta este dreptatea însăși“.

Dimpotrivă, pentru militantul socialist Praidă, „cauza singură ne arată care fapte sînt bune și care sînt rele“. Astfel, sub veșmintul conflictului dintre „dreptatea absolută“ și „dreptatea clasei“ în ascensiune, Camil Petrescu a intuit relativitatea conceptelor etice, existența mai multor morale în cadrul aceleiași societăți, caracterul limitat în spațiu și timp, *limitat la o clasă*, al diverselor concepții asupra lumii. Totuși el n-a ajuns să dea o rezolvare justă antagonismului dintre morala burgheză și morala proletară, să înțeleagă că în mod obiectiv nu există conflict între absolut și relativ, că „dreptatea“ este o noțiune legată de progresul istoric, de destinele clasei în ascensiune, clasa muncitoare.

Sentimentul de duplicitate pe care îl încearcă Gelu Ruscanu rezultă din faptul că se simte deopotrivă răspunzător și pentru intențiile sale, și pentru urmările acțiunilor sale. Autorul urmărește în mod special să sublinieze dualitatea acestei poziții din care rezultă tragedia eroului și al cărei prototip se găsește la Hegel în celebra descriere a „conștiinței nenorocite“. (Ruscanu își primește pedeapsa pentru faptul de a fi abdicat de la linia de neintervenție în problemele sociale). Conștiința nenorocită este caracteristică intelectualului care, odată intrat în mișcarea muncitorească, nu reușește totdeauna să lase la poarta ei boarfele filozofiei idealiste și să se identifice complet cu interesele clasei revoluționare. Astfel, în practica luptei de clasă acest intelectual se „încurcă în idei“, filozofia sa idealistă venind în contradicție cu acțiunile sale sociale. De aci, impasul în care se găsește totdeauna un asemenea intelectual.

În acest sens, trebuie interpretat „jocul inextricabil al antinomilor“ în care croul „se încilcește“ și de care vorbește Camil Petrescu în *Addenda la falsul tratat*. Pe de o parte, Gelu Ruscanu recunoaște ca justificată lupta proletariatului pentru înfăptuirea „dreptății sociale“, necesitatea obiectivă a unei asemenea dreptăți ; pe de altă parte însă, nu *această dreptate* o urmărește eroul, ci una „absolută“, deasupra claselor, independentă de timp și loc, căreia dreptatea socială îi este subordonată.

Ruscanu nu deduce caracterul etic al unor noțiuni (noțiunea de dreptate socială) din necesitatea practică de a asigura în anumite împrejurări concrete satisfacerea intereselor clasei în ascensiune — proletariatul —, nu le leagă de condițiile concrete ale luptei de clasă.

Că dreptatea socială este alături de clasa muncitoare și nu de burghezie, aceasta apare în piesă ca un fapt indiscutabil.

Dar, potrivit acțiunii dramei, *această dreptate* nu se poate totuși identifica cu dreptatea „în sine” — care după Ruscanu, intră în conflict cu orice idee de clasă, oricare ar fi ea. Mai mult încă, din piesă rezultă că Gelu Ruscanu se prăbușește nu numai fiindcă concepțiile sale s-au ciocnit de realitatea burgheză, ci mai ales pentru că finalmente, ele au intrat în conflict cu lupta clasei muncitoare. În acest sens, trebuie interpretată concluzia lui Praidă :

„A avut trufia să judece totul... S-a depărtat de cei asemeni lui care erau singurul lui sprijin... Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nici o minte omenească nu a fost suficientă până azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat”.

Interesant însă este faptul că tragedia lui Gelu Ruscanu capătă semnificații diferite și proporții diferite în conștiința cititorului și autorului. Ca fenomen social obiectiv, cititorul vede în ea o tragedie a dezacordului între conștiință și acțiune, între teorie și practică. În interpretarea lui Gelu Ruscanu, adevărul absolut nu este un adevăr obiectiv ce se dezvăluie treptat istoricește. Gelu *urea* să ajute lupta clasei muncitoare, dar în practică, voința lui joacă rolul de frână. Căci Ruscanu judecă problema condamnării lui Saru-Sinești, în mod izolat, desprins de ambianța concretă și de necesitățile de ansamblu. Chiar și piesa arată că în anumite limite, teza dreptății absolute *servește* în chip obiectiv lui Sinești, care nu o *profesează*, și deservește total pe Gelu Ruscanu care o *profesează*. De ce se întâmplă aceasta ? Fiindcă de fapt, apărind conceptul kantian al „dreptății în sine”, militând pentru o etică absolută, Gelu Ruscanu nu a părăsit totalmente poziția ideologică a burgheziei. El este un filozof din secolul al XVIII-lea, rătăcit două secole mai târziu într-o lume de pragmatici și cinici care-l urăsc și-l înșală, face o figură anacronică de iluminist într-o epocă când burghezia și-a pus la dosar propria ei „conștiință teoretică” (cum spune Marx în *Sfinta Familie*).

Lucrul acesta se vede cu deosebire în conflictul dintre Gelu și Saru-Sinești care apare de fapt ca un conflict între „morala teoretică” și „morala practică”, conflict ireconciliabil în măsura în care burghezia a aruncat peste bord raționalismul, propria ei morală teoretică care i-a justificat ascensiunea. Chiar Sinești îi face lui Gelu Ruscanu demonstrația care-l va duce pe acesta la pieire, arătându-i că din moment ce se va descoperi o singură derogare de la imperativele legalității absolute, el Saru-Sinești, se va putea oricând prevala de acest precedent și încetează să mai fie culpabil. Sinești adoptă nemărturisit filozofia lui Raskolnikov : cine are dreptul să trăiască ? Bătrina zgripțuroaică Maniti care pune bani la ciorap sau Saru-Sinești, personalitate în plină expansiune care dă banilor lui Maniti o destinație eficace, îi „productivizează” ?

Este deci o demonstrație a dreptului „supraomului”, a exterminării celor slabi în folosul celor tari. Este evident că Gelu nu se împacă cu asemenea teorii mistice. Dar în cazul acesta, tatăl eroului — bătrînul Ruscanu — care a sustras fie chiar și provizoriu din sumele încredințate pentru a-și salvagarda onoarea, este tot atît de vinovat ca și el, Saru-Sinești. Iată deci un sofism care este totuși suficient pentru a spulbera teoria moralei absolute. Căci dacă interesează „actul în sine”, nu mai contează gradul de vinovăție ; iar Sinești și tatăl lui Gelu sînt deopotrivă de vinovați. Este ușor deci lui Sinești, ca reluînd tocmai argumentele lui Gelu Ruscanu, să facă o demonstrație de logică formală : condamnîndu-l pe Sinești, directorul „Dreptății

sociale" își condamnă propriul său tată, propriul său trecut. Celu este prins din nou în „Jocul ielelor“, în ambiguitatea fundamentală a poziției sale. Ori morala nietzscheană, — pragmatismul cinic al lui Sinești —, ori etica clasei muncitoare. Altă alternativă nu există. Neputînd să aleagă, Gelu Ruscanu se sinucide.

Deși nu înțelege pe deplin poziția ideologică a proletariatului — a lui Praidă și a muncitorilor din tipografie — Camil Petrescu îi prezintă totuși cu o vădită simpatie. Nucleul muncitoresc al partidului este cinstit sufletește, ferit de *carența ideologică a intelectualului mic-burghez*, cu toate că apare incredibil de naiv și pasiv.

Recunoscînd deci ca valabilă critica radicală la adresa societății burgheze, pivotînd către o simpatie teoretică pentru clasa muncitoare, autorul se găsește totuși, în preajma războiului mondial, în fața problemei (insolubilă pentru el, în acel moment) a raporturilor dintre intelectuali și clasa muncitoare.

Meritul principal al piesei constă în dezvăluirea cruntei opresiuni exercitată de clasa burgheză asupra maselor. Este de remarcat că toate personajele dinafara partidului socialist, cu excepția în oarecare măsură a lui Penciulescu, poartă întipărite adînc tarele societății burgheze. Ascuțișul satirei este îndreptat împotriva justiției și familiei burgheze criticate cu o rară inversunare.

Deoarece își construise existența pe premisa falsă a mitului înfăptuirii justiției absolute și eterne, Gelu Ruscanu, în fața imposibilității de a găsi o soluție întemeiată pe ideologia sa, se sinucide. Dezlegînd astfel nodul dramei, autorul proclamă falimentul poziției eroului său.

În contraargumentarea lui Praidă, unele replici sună uneori sectar, carbonaric: „Autoritatea noastră de luptători *nu vine din conștiința noastră... Vine din măreția cauzei*“. A vedea o opoziție între conștiința luptătorului și cauza pentru care luptă este evident greșit, înseamnă a face din „cauză“ o idee mistică. Dar este încă mai eronat a trage de aici concluzia că Praidă este purtătorul unei concepții pragmatice despre acțiunea revoluționară. Între eliberarea lui Boruga și dezlănțuirea scandalului Sinești, comitetul socialiștilor alege eliberarea lui Boruga. Reprezenta oare aceasta „punerea soartei unui om deasupra cauzei“, cum afirmă Gelu Ruscanu? Nicidecum. Exista posibilitatea ca burghezia să înăbușe acest scandal, iar sacrificarea lui Boruga să rămînă zadarnică. Mai important era de a demonstra burgheziei și întregii opinii publice că mișcarea muncitorească reprezintă o forță reală și că este capabilă — la un anumit moment — de a stăvilii valul de teroare și a smulge închisorilor cadrele întemnițate. Căci așa cum îi răspunde Praidă lui Gelu Ruscanu: „Stă în interesul cauzei noastre ca Boruga să fie liber... trebuie să vadă toți șovăielnicii din partid că sintem, nu numai solidari... ci și tari... Să fie un avertisment“.

*

Prăpastia dintre cele două lumi, lumea lui Sinești, criminalul de drept comun, ministru al justiției, și lumea lui Boruga, luptătorul ce-și jertfește viața pentru cauza acelora care aveau să plătească cu sudoarea și singele lor „tranzacțiile, convențiile și împrumuturile“, apare cu toată forța din această primă operă.

Ca și la Vautrin, în figura lui Sinești — a cărui familie reprezintă în esență lumea din care a evadat Gelu Ruscanu — trăsăturile cele mai sălbatice ale individualismului întemeiat pe „dreptul celui mai tare“ sînt sudate cu perspectiva atingerii celei mai înalte trepte din ierarhia burgheză. Potrivit logicii lui Sinești, a fi liber, a-ți cîștiga independența, înseamnă a te simți stăpîn pe destinele altor oameni, la nevoie a-i nimici. Nu este vorba de nimicirea fizică, deși și aceasta este presupusă, ci de dominația absolută pe care o creează banul și puterea politică.

„Uite, cu mina asta, pot semna un act care răsucesce destinul oamenilor, pot crea situații care să facă fericite sute de familii”.

Deși Sinești nu este capitalist *proprio motto*. (de bine, de rău, el este un reprezentant ideologic, un „slujbaş”), autorul a reușit totuși să intruchipeze în acest tip esența capitalismului, sub alura „self-made man”-ului, ce întrezărește ascensiunea tipică a capitalistului, la temelia căreia stau actele o cumplită sălbăticie, de natură să anihileze ultima licărire umană. De aceea, în loc să „facă fericite sute de familii”, Sinești nu are sentimentul propriei sale puteri decît „distrugînd fericirea soțiilor și copiilor”. Voluptatea sa de a domina este esențialmente distructivă.

Nu dragostea îl face s-o dorească pe Maria Sinești, ci plăcerea de a o stăpîni ca pe un „obiect rar”, ca pe un „exemplar de rasă”; posedîndu-l însă, îl nimiceste.

Urmările acțiunilor sale, însă, se întorc împotriva lui însuși. Soția lui, pentru care, credea el, ascensiunea politică și situația socială ce le dobîndise (folosînd, uneori, mijloace criminale) constituie motive suficiente de atracție, sfîrșește prin a-l urî. Căci în loc de înțelegere și omenie, Maria descoperă în străfundurile sufletului lui un adevărat infern, tot așa cum infernală i se pare hotărîrea fanatică a lui Gelu de a publica scrisorile cu orice preț.

Crima lui Sinești unește astfel, pentru cîtva timp, fără ieșire, trei personaje, care într-o dramă burgheză de boulevard n-ar constitui decît un banal triumf. La Camil Petrescu însă, triumful este un adevărat ciclu infernal, căci fiecare este pentru celălalt un geniu al răului și un complice la propria nenorocire. Zbuciumul interior al fiecăruia va fi determinat de nevoia de a se izbăvi într-un fel sau altul. Chiar și Sinești își inchipuie că va obține liniștea conștiinței și „iertarea păcatelor”, dacă îl va elibera din închisoare pe Petre Boruga. La rîndul ei, Maria va căuta izbăvirea în puritate. Ea însă nu-și va putea realiza aspirațiile. Sfișiată între dragostea adevărată ce i-o poartă lui Gelu și conveniențele de familie, ea va continua să rămînă o conștiință nenorocită. Cu toată ura aprigă ce-o nutrește pentru soțul ei, cu toată puritatea și frumusețea aspirațiilor sale, ea este prea slabă pentru a se descătușa. Pe Gelu, deși îl iubește, nu-l poate înțelege; căci dacă în „politica” lui Saru-Sinești ea vede o monstruoșitate, lupta lui Gelu îi pare o trădare a dragostei, năzuințele ei nedepășind cadrul unei înguste fericiri personale, beatitudinea unei dragoste fără rezerve.

Gelu însuși se va dărui un timp unei asemenea dragoste, concepută în chip absolut și căutînd în ea izbăvire. Dar spre deosebire de soția ministrului justiției, el nu poate accepta situația de compromis pe care i-o impune triumful. O iubire care face din el, cel puțin indirect, un complice, prin tăcere, la crima ministrului justiției nu-i poate da satisfacție. Relațiile sale cu Maria constituie ultima din seria de experiențe (și, poate, cea hotărîtoare) care-l va duce în rîndurile luptătorilor pentru „dreptatea socială”. Doar în cauza în slujba căreia s-a pus, își caută el izbăvirea.

*

Pornind de la definiția clasică a dramei, Camil Petrescu acordă teatrului întotdeauna prioritate în oglindirea ciocnirilor directe ale caracterelor. Aceasta nu înseamnă însă, că drama devine mai puțin o „dramă de idei”, autorul subînțelegînd întotdeauna că tocmai asemenea condiții ascute și scot în relief conflictul „de idei”. Ca și în concepția ibseniană, piesa de teatru continuă să fie „un caz de conștiință”. Însă pe autor nu-l interesează orice caz de conștiință, ci tocmai acela care izvorăște din dramatismul vieții, cu alte cuvinte, experiențele ideologice care oglindesc contradicții violente și frîng imaginea cristalizată a personalității umane. Este vorba de „dialectica reflectării lumii în conștiință” și în acest sens, adaugă autorul, „personajele de dramă nu pot fi „caractere” în înțelesul normal”. Camil Petrescu vede în teatru tocmai spațiul de desfășurare a „tensiunii în conștiință”: însă asemenea condiții

cer „menținerea unui teatru în zonele concrete și esențiale și îndeosebi lipsă de originalitate” (în sensul excluderii cazurilor aberate, patologice și a oglindirii a ceea ce este real, tipic).

Prin ancorarea în concret și esențiai, teatrul lui Camil Petrescu se definește dintr-un bun început împotriva culturii dominante, pentru care cazurile de conștiință reprezentau apologia excepționalului și singularului.

De aceea, însușirile arătate mai sus „în loc să fie recunoscute ca un merit al lucrărilor mele au devenit motiv de refuz pentru o intelectualitate debilă, care-și alimentea interesul prin anomalii”. Evident, în concepția dramatică a lui Camil Petrescu, esențială este tocmai tendința de a face din conflictul social punctul de plecare al pieselor sale și nu atât distincția eronată dintre „caracter și personaj de dramă”. Dacă, așa cum subliniază autorul, „un caracter reprezintă o forță unitară neinfluențabilă”, Gelu Ruscanu, prin tăria de nezdruccinat a convingerilor sale constituie un caracter în aceeași măsură ca și Ladima (care reprezintă inflexibilitatea personificată), eroul ideal de proză în concepția mai veche a lui Camil Petrescu. „Cită luciditate atita dramă” scrie autorul. Și dacă o asemenea formulă nu spune nimic în ceea ce privește specificul propriu zis al dramei, ea este în schimb revelatoare pentru orientarea operei sale în care intensitatea dramatică este în funcție de orizontul ei de cunoaștere. Și chiar dacă scriitorul va plasa rezolvarea dramei sale în planul conștiinței abstracte, izvoarele acestei dezbateri ideologice se găsesc tocmai în antagonismele vieții sociale care reprezintă condiția fundamentală a dramei. Drama există tocmai pentru că eroul are conștiința nu numai a propriilor sale contradicții ci, în primul rînd, a contradicțiilor de clasă care-l silesc să ia atitudine.

Locul ielelor conține în sine dezbaterea fundamentală care va pune pecetea în continuare asupra creației scriitorului. Această dezbatere se poartă între două poziții aparent contradictorii, dar care în ultimă instanță, din punct de vedere practic, duc la aceeași concluzie sub raport social.

Prima va reprezenta intelectualul care urăște societatea burgheză dar caută satisfacerea setei sale de „absolut” tot înăuntrul ei (fie în lupta pentru o „justiție absolută”, deasupra claselor, fie într-o dragoste concepută ca o cetate despărțită prin ziduri de netrecut pentru societatea potrivnică, fie în sfîrșit prin iluzia unei republici a intelectualilor, a unui stat al noocrației necesare) — tipul Gelu Ruscanu.

A doua va reprezenta o ripostă la adresa celei dintîi, un moment în aparență superior acesteia: poziția intelectualului care văzînd eșecul inevitabil al tentativei primului de a învinge realitatea prin diverse încercări de evaziune, se resemnează în fața rupturii ireparabile între ideal și real, proclamînd această resemnare, în spiritul unei bine definite ideologii burgheze ca adevărată „esență” a existenței umane. Acesta e tipul Penciucescu, scepticul radical.

Dezbaterea aceasta va primi accente specifice în raport cu dezvoltarea creației scriitorului.

Ea nu se va repeta niciodată aidoma și într-un anume sens va deveni din ce în ce mai adîncă (pe măsura acumulării experienței sociale, ideologice, literare) și cu oscilații tot mai semnificative. Tocmai aceste oscilații în favoarea uneia sau a celeilalte poziții determină caracterul mai realist sau mai puțin realist, mai progresist ideologic sau dimpotrivă mai concesiv față de ideologia burgheză, al dife-

Fără sufler

E lăudabilă libertatea desăvârșită ce mi s-a dat în legătură cu redactarea acestui articol. Nu mi s-au cerut reguli infailibile, incremenite în dogme, nici indicații profetice sau teorii savante și grave. Mi s-a cerut, în schimb, un lucru mai greu decât toate acestea, și anume: să spun „un cuvânt adevărat”, să fac o confesiune sinceră, să evoc amintiri scufundate aproape în negura uitării. Să torn de-a-ndoaselea filmul vieții mele, oprindu-mă la cîte un popas pe care-l socotesc de hotărîtoare importanță pentru cariera mea, să arăt în ce măsură el mi-a orientat gîndirea, mi-a format viața, să scriu ce părere am despre teatru, despre rolurile pe care le-am interpretat, despre lumea noastră, a actorilor.

Să începem deci recapitularea.

Eram un pui de om de cinci ani și rîvneam la o minge de tenis cu o sete atît de nemărginită cum numai copiii știu să dorească un lucru care înseamnă pentru ei, fericirea, realizarea speranțelor celor mai cutezătoare. N-am să uit nici-odată după-amiaza în care această întîie dorință conștientă a mea s-a împlinit. Cu o tartină, și cu mult dorita minge la subsuoară, am plecat cu mica ceată de prieteni să ne jucăm pe aleile din parcul Clujului. Bineînțeles că eram mîndru peste măsură. Și credeam, firește, că nimeni pe lume nu are o astfel de comoară minunată. Cu egoismul, superioritatea și răutatea copilului, eram fudul de această proprietate personală și faptul că, izbită de pămînt, mingea mea sărea mai sus decât oricare alta, îl consideram drept un succes al meu, propriu. În sfîrșit, jocul ne-a obosit, nervii ni s-au potolit, ne-am așezat cu toții pe unde am apucat, ca să facem cînte merindei aduse de acasă. Mingea zăcea albă pe bancă, alături de mine; n-o scăpam din ochi pentru nimic în lume: doamne ferește să pună cineva mîna pe ea, să se joace cu bunătatea de minge!... Și în această clipă, o broscuță, pornită probabil la plimbarea-i obișnuită dinainte de masă, se opri în fața pîlcului de băieți. Sînt zeci de ani de atunci și n-aș mai putea spune cum se numea micul meu ortac care a prins brotăcelul, declarînd ritos că e al lui. Mingea albă zăcea alături de mine, brotăcelul se opintea să sară, iar în inima mea incolți numaidecît dorința pe care mă grăbii să i-o comunic proaspătului proprietar: „Dă mi-l mie, să facem schimb!” Băiatul mă privi cu neîncredere, întrebîndu-se probabil dacă vorbesc serios, apoi în cîteva clipe tirgul se făcu: al meu era brotăcelul care trăia, se mișca, sărea și a lui mingea, albă dar fără viață; și nu-mi mai aduceam aminte că, abia cu un ceas, două, în urmă, ea fusese cel mai înalt sens al vieții mele.

Au trecut ani mulți de atunci; furtuna istoriei ne-a împrăștiat pe copiii de

atunci în toate părțile, arborii subțirei de pe aleile parcului s-au făcut stejari voinici cu coroană bogată, lebedele ce pluteau pe oglinda lacului au îmbătrinit. După o viață cu nenumărate cotituri, plină de bucurii și de suferințe, acum cițiva ani am cutreierat din nou aleile parcului din Cluj. Îmi căutam copilăria, amintirile copilăriei, mă opream la cite un copac, la cite un tufan, la cite o bancă unde am cunoscut cindva clipe de fericire sau de durere, m-am gindit la întregul curs al vieții mele. Acolo m-am legat pe viață și moarte cu tot ce e zvicnire, mișcare și acțiune și acolo a murit pentru mine tot ce este simplă jucărie, distracție goală, materie inertă.

*

Mă trag dintr-o familie burgheză. Cinci ani a trebuit să duc o luptă de multe ori disperată împotriva unei prejudecăți care nu vedea în vocația actorului decît bufonerie de circiumă, prilej de distracții vulgare, o pantă ce duce irezistibil spre decăderea sigură și totală. Azi nu mai condamn pe oamenii care s-au amestecat în educația mea, căci părerile lor reprezentau opinia unei societăți și ei erau purtători de cuvînt al ordinii sociale din acea epocă. Dar oricum, am pierdut pentru totdeauna cinci ani din viață și n-am apucat să-mi încep ucenicia în meșteșugul actoricesc decît la vîrsta de 23 de ani, cînd alții stăpînesc cel puțin îndeminearea tehnică și formele elementare de expresie. Dacă, totuși, îi găsesc o noimă acestui răstimp, e că soarta mi-a hărăzit darul — binecuvîntat sau blestemat — de a observa și înregistra tot ce tărăzuiește, ce se agită furtunos sau se scurge domol în preajma mea, de a reține tot ce am putut utiliza în cutare sau cutare rol interpretat pînă acum sau pe care îl voi interpreta de acum înainte.

În multe feluri și în multe locuri mi-am agonisit plînea de toate zilele. Am fost funcționar într-un mare magazin de fierărie, și am învățat ce este betonul armat, ce dimensiuni au feluritele tuburi, dar am învățat și altceva, și anume: că e mult mai greu să porți în spinare aceste tuburi, decît să ții evidența lor într-un birou. Am lucrat și într-un magazin de textile, contabilizînd depozitarea și vinzarea valurilor orbitoare de mătăsuri și catifele și înțelegînd că e infinit mai ușor să îmbraci o rochie frumoasă decît să ridici de pe raft, după opt ore de muncă, un balot de stofă. Am condus administrația unui sanatoriu de boli nervoase, am fost funcționar la o întreprindere a cărei titulatură oficială era „Economii” (iată un cuvînt pe care — acum, la cumpăna apelor, îmi dau seama — niciodată n-am reușit să-l învăț) și tot zbătîndu-mă pentru teatru, mi-am făcut și serviciul militar de un an. În sfîrșit, după multe greutăți, am izbutit să ajung în fața primului regizor al Teatrului Național din Budapesta, Horváth Árpád, care venise la Cluj ca să organizeze cîteva spectacole. M-a ascultat și m-a îndemnat să mă opun prejudecăților familiei și să accept cariera, în care chiar căderea e mai frumoasă decît drumul „mai sigur”, dar pentru mine pustiu și complet neinteresant. El m-a dus la direcția Teatrului Maghiar din Cluj, solicitîndu-i să vadă dacă e ceva de capul meu.

Fac un salt înapoi. Ce însemna pentru mine teatrul din Cluj? Să tot fi avut șase, șapte ani, cînd un scheci de cinema se juca la teatrul din Piața Huniade. Nu știu cine m-a dus și cum m-a dus și pe mine la această reprezentație, dar deodată m-am pomenit și eu printre spectatori. În loja de onoare, stătea regele Carol al IV-lea cu regina Zita. Urmăream cu atenție încordată jocul actorilor care mă interesa mult mai mult decît spectatoriilor regali. În urzeala vieții mele de școlar, tot așa de agitată, de febrilă și de plină de ireversibile frumuseți ca a tuturor școlarilor, au intrat nenumărate fire de amintiri din acest teatru al Clujului de odinioară. Noi, școlarii de pe vremea aceea, am înmagazinat pentru toată viața, tot ce ne-au dăruit de pe scena teatrului actorii și, nu mai puțin, actrițele.

Cultură clasică ce ar putea să umple o bibliotecă întreagă, experiență literară valabilă pentru toată viața: iată ce a însemnat pentru noi activitatea teatrului de atunci! Și dacă azi nu-mi mai aduc aminte de atmosfera glacială a orelor de algebră și de ecuațiile în veci nerezolvate, cit oi trăi și oi trăi n-am să pot uita vibrantele, incandescentele după-amiezi de simbătă cu reprezentațiile pentru tineret. Cu câtă febrilitate mă pregăteam o săptămână întreagă pentru aceste matineuri, cum mă stropeam cu colonie dobândită nu mai știu de unde, cum mă strecuram, cu fața aprinsă, cu inima tremurând de emoție, în sală, cu câtă încordare așteptam să se ridice cortina! Acestea erau reprezentațiile „oficiale”.

Dar, după atita vreme, azi pot să vorbesc deschis și despre anii de „ilegalitate”, cind, cu prețul unor minciuni mai mici sau mai mari, izbuteam s-o șterg de acasă

(nu era lucru ușor, căci pe vremea aceea nu puteam invoca ședințele) și să mă furizez la galerie. Că n-am văzut în anii acela de școlar! Pe toți citii au trecut prin Cluj, mici și mari, cenușii sau de neuitat: clovni de circ și cîntăreți de operă, eroi de drame și primadone de operete; nu le mai țin minte nici numele... Dar învîrtind caleidoscopul amintirilor, abia acum îmi dau seama ce moștenire bogată mi-a lăsat orașul meu natal. Pe multe meleaguri m-a purtat viața, am trăit în hoteluri de lux și am dormit pe scinduri goale, în barăci pline de ploșnițe, m-am inclinat, mulțumind pentru aplauze, în fața publicului în ținută de seară de la premiere și am făcut muncă obligatorie, lucrînd la construcția unui aerodrom, dar niciodată orașul natal n-a încetat să trăiască în sufletul meu și, astăzi, știu cu certitudine că teatrul din acest oraș a avut o influență decisivă asupra vieții mele de mai târziu.

Cu această dulce povară a amintirilor din copilărie și din viața de școlar, am intrat pe porțile din dos a teatrului. Tremuram de emoție, îmi dădeam seama de insuccesul ce mă pindea, și groaza că aș putea fi sfătuit să mă las păgubaș mă paraliza. Nici azi nu știu de unde am luat curajul să gesticulez un ceas întreg, să spun versuri, să declam, dîndu-mi silința să par cit mai degajat pe scena pe care au jucat marii noștri înaintași. Rețin doar cuvintele ce mi s-au spus la urmă. „Încearcă, dragul meu!”...

Și de atunci, încerc.

Însemnările acestea cu caracter de mărturisire ar fi, poate, mai interesante, dacă ar începe cam așa: Greu, greu de tot e la început! Ce o fi mai târziu, vom vedea... Dar aș minți dacă n-aș recunoaște că m-am născut într-o zodie bună. Am plecat la drum într-un ceas cu noroc. După dibuieli de abia cîteva luni de zile, am dat de o ființă căreia și azi, după 23 de ani, îi datorez recunoștință și dragoste, căci numai căldura sufletului ei m-a ajutat să trec peste toate greutățile care, în atmosfera înăbușitoare, încărcată de intrigi a unui teatru de provincie, ușor



G. Kovács în Biberach („Bánk Bán”)

puteau să tragă în mocirlă pe un artist începător. Ea m-a învățat cuvântul pe care, atât de exigentă față de ea însăși, și-l repeta mereu, tot astfel cum, cu aceeași exigență, mi-l spun și eu și îl spun, tot atât de insistent, tuturor acelorale ale căror soartă și viitor nu-mi sînt indiferente: „Ridică-te!” A trecut aproape un sfert de veac de cînd l-am auzit pentru întia dată, dar el îmi răsună și azi în urechi și în minte; nu l-am uitat, cum n-am uitat că el m-a învățat cum trebuie să păstrăm puritatea scenei, sfințenia meșteșugului, unicitatea vocației noastre. A trecut o jumătate de viață de om de cînd am întîlnit această ființă: răstimp suficient pentru a putea însemna aici, fără echivoc, cu deplin curaj, numele uneia dintre cele mai mari artiste ale teatrului maghiar: Dayka Margit. În gazetele de teatru din Budapesta, în dările de seamă despre premiere, actorul tînar de azi îi poate vedea adeseori numele, doar e laureată a premiului Kossuth, mare artistă a Republicii Populare Ungară. Cînd am întîlnit-o eu, zile întregi mi-a vorbit de copilăria ei, de sărăcie, de cei cinci frați pe care-i avea și de faptul că, înainte de a deveni artistă, fusese vinzătoare de ziare la Oradea, de prețul amarnic pe care a trebuit să-l plătească pentru a putea ajunge la lumina rampei, de luptele distrugătoare pe care a trebuit să le susțină, singură, izolată pentru a putea deschide drum talentului și artei ei. Artiste tînere, care primesc azi fără luptă și suferință, ca ceva de la sine înțeles, răsplata acestei cariere, trebuie să se gîndească la dînsa cu respectul cuvenit marilor aleși.

Ce aș mai putea spune?

Teatrele de provincie, succedîndu-și în ritm febril, piesele din repertoriu, căutînd să mulțumească toate straturile publicului spectator!... Fost-am amarez și dansator comic, erou liric și bufon, soț îmbrăcat în pijama în comediiile lui Vaszary, Romeo, încurcă-lume în triumfuri amoroase din piesele lui Fódor László, suferînd sau făcînd pe alții să sufere, și uneori chiar Cyrano, prinț glorios în operete și om mărunt și neajutorat în vodeviluri. Mai mult de o sută de roluri; nu mi le mai amintesc nici eu, le-au uitat și spectatorii. Dar în suflet port — și voi purta cît voi trăi — și amintirea unor seri neuitate, episoade din eforturile teatrului minoritar din acele vremuri: *Tragedia omului* jucată la Cluj, în curtea bisericii reformate din strada Kogălniceanu, în aer liber, în fața unui public extraordinar — 4000 de spectatori — pe o ploale torențială, dar într-o liniște plină de cucernic respect pentru operă, sau reprezentația lui *Hamlet* în Brașovul din acea epocă. Și via conștiință că tot ce se petrece în mine și împrejurul meu e o parte integrantă din munca pe care mai curînd sau mai tirziu trebuie s-o îndeplinesc, drept justificare, drept dovadă că dacă printre ruinele unei lumi ce s-a prăbușit, și în pofida lor, eu am rămas în picioare, și sînt și azi la postul meu, nu poate fi o împlinire oarbă, fără sens.

Apoi, timp de cinci ani, am fost spectator, numai spectator, spectator conștient, asistînd la desfășurarea comediei pe care istoria a scris-o pentru generația noastră și care n-o să se mai întoarcă niciodată. Firește că anii aceia de bestială cruzime, care au adus suferințe infernale pentru omenire, n-au fost un fotoliu nici pentru mine. Dacă am avut norocul să scap de soarta de care sute de mii de oameni au avut parte, tributul mi l-am plătit și eu. Am plătit prin nervii mei, prin înima, singele și ficatul meu, prin iubirea și ura mea, prin întreaga pasiune care m-a făcut om viu și simțitor. Am plătit cu un mormînt pierdut undeva prin Ucraina, am plătit cu prietenii și familia mea, cu faptul că, întorcîndu-mă acasă, abia am mai găsit martori și tovarăși ai vieții mele de odinioară. Totul trebuia reclădit. Sînt zece ani de atunci. Și cînd privesc în urmă, la acești zece ani, la rolurile pe care le-am jucat, îmi vine să cred că suferința, chinul, neîncetata căutare a propriei personalități și a lumii înconjurătoare sînt într-adevăr o necesitate pentru orice artist. Numai experiența personală este materialul adevărat pe care actorul

il poate întrebuința în creația lui și fără de care el nu este decît un papagal, iar vorba lui un sunet gol. Acesta e adevăr valabil pentru mine, personal. Dar ce să facă artistul tînăr pe care dorința de pace a lumii îl scutește, să sperăm că pentru totdeauna, de obligația de a traversa infernul? Oare numai experiențele dureroase, tragice au darul de a maturiza pe actor, de a face un adevărat artist din el? Sînt ferm convins că nu. Bucuria, voioșia, căutarea pasionată a frumuseților vieții pot să crească oameni mai îndrăzneți, gata să lupte cu mai multă grijă pentru viața lor și a semenilor. Dar pentru aceasta e neapărată nevoie de dragostea de oameni.

Nu pot tăgădui, în aceste rinduri cu intenții de totală sinceritate, că uneori sînt consternat văzînd pustiiul sufletesc, cenușia monotonie a unora din tovarășii mei din generația tînără. Știu că lumea nouă nu se clădește de pe o zi pe alta și zece ani nu ajung pentru ca o viață nouă să răsară pe ruine. Dar dacă noi înșine nu sîntem în stare să răzbim prin această pasivitate și indiferență, de la cine să așteptăm minunea care va face mai frumoasă, mai plină de înțeles, mai adevărată și mai nobilă viața artistului și, prin ea, viața tuturor oamenilor?

Urmăresc cu deosebit interes felul cum se pregătesc unii dintre colegi pentru cite un rol nou. Aplicînd o metodă bizară, pe care în zadar am căutat-o în vreun manual de specialitate, vulgarizînd în modul cel mai grosolan învățătura lui Stanislavski despre necesitatea experienței personale, acești colegi se apropie de rol „descinzînd” la fața locului ca să învețe, prin exerciții, cum se iubește o mamă, cum se palpează abdomenul unui bolnav, cum reacționează un muncitor de fabrică la gesturile de drăgălășenie ale iubitei, sau, dacă din întîmplare el trebuie să creeze un erou pozitiv, cum trebuie să accentueze fraza, pentru a convinge pe activiștii din auditoriu de adevărul că: „Pacea e mai importantă decît orice, tovarăși!”... Iar eu știu că actorul în chestiune nu-și iubește mama, că niciodată nu s-a aplecat asupra unui bolnav și nici prin gînd nu i-a trecut să-l ajute, că în viața lui nu s-a dus într-un crîng ca să culeagă viorele cu iubita, iar cît privește problema păcii, o lasă pe seama altora... Nu e un joc paradoxal de cuvinte dacă spun că tipul de pseudoartist, de care vorbesc, se caracterizează printr-o extrem de „complexă” sărăcie de sentimente. Oamenii aceștia se mișcă la suprafață. Ei nu educă sufletele oamenilor, pentru simplul motiv că nu cunosc dimensiunile sufletului. Oare citesc oamenii aceștia și, dacă da, ce citesc? Căci nu este indiferent cu ce se ocupă în timpul liber actorul. Ca să nu mai vorbesc de faptul că lectura nu este timp liber, ci adîncire, lărgire absolut necesară a fanteziei, a conștiinței, a experienței personale. Pentru noi, nu este indiferent dacă societatea viitorului va găsi sau nu în actor o inteligență înzestrată. Teatrul viitorului va elimina fără cruțare așa-zisele talente native, ignorante, inculte, ce se bazează numai pe instinct.

*

Vreau să vorbesc în aceste clipe de mărturisiri sincere, de ceva ce se leagă în mod aproape inexorabil de numele meu, de munca mea. E vorba de așa-zisa mea rezervă, sau, cu alte cuvinte, de retragerea mea în turnul de fildeș. E incontestabil — și sînt destul de sever față de mine însumi, pentru a nu o recunoaște — că, în contactul cu majoritatea semenilor mei, mi-am însușit o astfel de manieră, că cei ce nu cunosc mai de aproape împrejurările vieții mele, individualitatea mea, trecutul meu și chiar din prezent nu cunosc decît faptele știute de toată lumea, pot să găsească uneori jignitor tonul pe care-l întrebuințez. Aceștia inclină să judece și stilul jocului meu scenic tot prin prisma acestei maniere, condamîndu-l foarte des. E indiscutabil că nu se poate face o separație între viața particulară și cea de pe scenă. Dar — și o spun nu pentru a mă apăra — oare spectatorul care nu se mulțumește să privească pe actor numai prin prisma rolului, dar caută în el și pe

omul particular, își dă osteneala de a cerceta mai îndeaproape ce taină face pe cineva amabil sau morocănos, prietenos sau rece, atrăgător sau indiferent în aparență? Cîți factori au contribuit, cite ofense nemeritate, cite palme, persecuții și surghiunuri au colaborat la îngroșarea stratului pe care-l folosesc drept pavăză firească, pentru ca ceea ce e mai sensibil în mine, „sufletul”, să nu mai fie expus loviturilor și împunsăturilor pe care n-aș mai avea vigoarea și elasticitatea să le suport ca în trecut?

Vreau să povestesc un episod din trecut. Era după dictatul de la Viena.



G. Kovács în *Teterev* („Micul burghez”)

Teatrul „Thalia” de la Cluj, al cărui membru eram de opt ani de zile, se pregătea să reprezinte în seara „festivă” opereta *Ianoș Vi-teazul*. Ținînd ca toți membrii teatrului să ia parte la reprezentația de gală, direcția mi-a dat și mie un rol mărunț. A sosit ziua repetiției generale; machiat, costumat, așteptam sfîrșitul actului al II-lea, cînd îmi venea rîndul să intru în scenă. Cineva bătuse în ușă. O delegație studențească de opt membri apăruse și mă invită foarte politicos să nu tulbur strălucirea seriei, prin cele cinci cuvinte ale rolului minuscul ce-mi fusese distribuit, deoarece fișa mea personală nu este în regulă. M-am demachiat, m-am dezbrăcat, constatînd cu groază că o nouă epocă de stupiditate și cretinism se anunță. Apoi trecură cîteva săptămîni, jucam tragedia *Bánk Bán* și, la sfîrșitul actului al II-lea, o puternică salvă de aplauze chemă pe actori la rampă. Și cînd, nebănuind nimic din ce se pregătește și cuprins de beția succesului de o

cîlă, am ieșit și eu — în loja din avanscenă ședea Homan Bălint, ministrul cultelor — un concert amețitor de fluierături mă primi: la galerie, tinerii membri ai organizației „crucile cu săgeți” intraseră în acțiune...

S-a deschis noul Teatru Național, unde nu mi s-a mai îngăduit să pun piciorul. Am fost condamnat la o tăcere de cîndi ani și mi-a trebuit multă tărie, multă rezistență interioară și multă credință în viitor pentru a putea străbate teafăr, cu fruntea ridicată, această perioadă de batjocură. N-am stat izolat în această luptă. Numeroși prieteni m-au ajutat, ca oameni adevărați, ca artiști, mi-au dat încredere în viitor, m-au învățat că nu în fața leagănului, ci a sicriului se cîntărește valoarea muncii omenеști, a eforturilor pentru bine și frumos.

*

De cînd am ajuns profesor la Institutul de artă dramatică „Szentgyörgyi István”, viața mea s-a îmbogățit, adăugîndu-și o culoare nouă. De cîte ori nu m-a rasplătit și consolată acest cerc de activitate cînd mă vedeam amenințat de poticneli și eșecuri în alte domenii ale vieții! Ce experiență deosebită este fiecare examen de admitere! Să alegi din ceata tinerilor ce se pregătesc pentru viață, să-l cîntărești pe fiecare în parte, să vezi fețele aprinse de trac, de teamă. Să simți că fiecare tînar primit în institut îți devine intrucitva fiu în cei patru ani de învățămînt, că ești răspunzător de dezvoltarea lui artistică, răspunzător față de el, față

de tine însuși, față de colectivitate ! Îndoielile ce se ivesc în cursul educației, al desfășurării personalității lui, nu sînt deloc mai puțin chinuitoare decît acelea care însoțesc în mod firesc cariera personală a actorului. Ce înfinit de greu e să cunoști un singur om ! Dar mi-te o clasă întregă ! Ceea ce deosebește munca noastră, a profesorilor de conservator, de activitatea tuturor dascălilor de altă specialitate, este că noi abia după terminarea celor patru ani începem să ne dăm seama cu adevărat dacă am utilizat bine timpului petrecut împreună, sau munca noastră n-a fost decît o simplă zădărnice moartă. Căci, din momentul în care tînărul primește diploma, el devine partenerul meu, în culise el se agită împreună cu mine și ne sînt comune succesul și insuccesul.

Ca actor și educator de actori, mă întreb adeseori — și întrebarea aceasta îmi dă multă bătaie de cap — cum s-ar putea lupta împotriva spiritului care, rămasă din trecut, mai dăinuiește încă pe ici, pe colo, în teatrele noastre. Eu am învățat respectul, dragostea și cuviința pentru scenă de la niște oameni care au fost slujitorii cei mai credincioși, cei mai smeriți ai acestei vocații. Îmi aduc aminte că aveam roluri mari și chiar așa-zise succese, dar asta nu mă împiedica să culeg cu profundă evlavie fiecare cuvînt, fiecare îndrumare a învățătorului și maestrului meu, marele actor ardelean Tóth Elek. Era o sărbătoare pentru noi cînd Miklóssy Margit sau nenea Váradi ne primeau la masa lor și ne vorbeau de trecutul și prezentul teatrului.

Exemplul propriei lor vieți, simțul răspunderii față de scenă și față de public, înțelegerea pe care o aveau pentru importanța muncii lor culturale și educative și conștiința că ceea ce făceau și modul cum lucrau se refereau nu numai la ziua de azi ci, pînă la urmă, serveau ridicarea culturală a poporului întreg și ținteau să-i facă viața mai frumoasă, mai bună, mai nobilă : iată ce ne impresiona, servindu-ne drept pildă de urmat.

Nu se poate să nu te întrebî nedumerit : cum se face că într-o vreme cînd cariera aceasta se caracteriza prin cea mai completă nesiguranță materială, cauza teatrului avea — și nu puțini — luptători voluntari, iar azi, cînd norii grijilor materiale s-au risipit, același teatru maghiar nu reușește încă să se debaraseze de unii farsori culturali, de unii cavaleri rătăcitori, pe care cine știe ce interese și considerații carieriste îi aruncă pe scenă ? Cred că nu sînt departe de adevăr afirmînd că nu totdeauna e bine ca răspunderea materială și morală să înceteze a fi o problemă. Și ar fi foarte dăunător dacă, profitînd de drepturile ce le dă constituția regimului nostru de democrație populară, cadrele mai în vîrstă s-ar mulțumi să se odihnească pe laurii imaginari, iar generația nouă de actori, cuprinzînd și pe cei ce abia acum părăsesc băncile institutului, nu s-ar mai gîndi la dificultăți, la povara sarcinilor, la greutățile procesului de creație, ci numai la titluri, decorații, ranguri care vor trebui să marcheze într-o zi de 1 Mai sau de 23 August munca lor. Cum să-mi explic altfel desconsiderarea tradițiilor progresiste ale teatrului nostru din trecut ? Indiferența aproape totală față de literatură, pictură, muzică, față



G. Kovács în Gauleiterul Rogge
(„Cui l se supune vremea")

de toate ramurile artei ? Ei găsesc de-a gata totul, nu trebuie să se bată pentru contracte de angajament, statul le servește pe tavă posibilitățile de trai, nu-i obligă la eforturi intelectuale și artistice. Situația aceasta ar putea avea consecințe grave ; nu ne poate lăsa indiferenți eventualitatea ca în deceniile viitoare, sarcina de a educa poporul prin puterea cuvintului rostit pe scenă să ajungă pe mîna unei generații de actori care ea însăși va fi lipsită de educație, va fi incultă și ignorantă.

*

Sînt actor vechi și îi cunosc pe toți : pe tineri și pe cei „mai puțin tineri“, iar de șase ani, ca profesor, mi se face cinstea de a fi însărcinat să împărtășesc experiența mea tinerei generații. Nu poate fi artist adevărat cel care se căznește să-și afirme autoritatea punîndu-și înainte cu insistență propria-i persoană și disprețuind tineretul. Vorbesc, poate, în termeni cam tari despre copiii noștri, tinerii actori, dar o fac din îndemnul dragostei celei mai dezinteresate, cu cele mai curate și binevoitoare intenții. Lipsa de pregătire a unor elevi ai noștri — actorii de mine —, dezorientarea lor în problemele lumii și ale vieții, sărăcia bagajului lor de experiențe, îngustimea sferei de curiozitate, caracterul hibrid al concepției lor de viață iau, an de an, forme tot mai îngrijorătoare. Dar tot atît de incontestabil e că, la rîndul nostru, nici noi înșine, noi educatori ai recente generații de actori, nu le-am dat și nu le dăm nici pînă azi o înzestrare suficientă, pentru ca ceea ce primesc de la noi să nu se rezume la simpla stirpire a pretențiilor manifestate numai în aparențe formale, a relilor moravuri din teatru, a infumurării și obrăzniciei.

Meseria de profesor de conservator nu trebuie să fie o ocupație secundară, ci o vocație. Și simțul vocației ne impune să muncim în așa fel ca, în viitor, din exemplul nostru personal, să se aleagă cu o învățătură mai bogată, mai bună și mai frumoasă toți aceia pentru care, cel puțin deocamdată, vrînd-nevrînd, noi sîntem pildă de urmat în lumea teatrului.

În decursul anilor trecuți, Institutul de artă dramatică „Szentgyörgyi István“, a dat teatrelor din țară mulți actori de valoare, capabili și de sarcini mai înalte decît acelea ce le-au fost încredințate. Dar aceste sarcini nu înseamnă numai muncă de teatru în sensul restrîns al cuvîntului. Ele implică și o activitate omenească, cetățenească, de transformare a societății, un rol de care nimeni nu s-ar putea achita mai bine decît tocmai tinerii artiști, care au primit lumea nouă la vîrsta de zece ani (decî, prin firea lucrurilor, n-au de luptat cu atîtea contradicții interne ca generația mai în vîrstă) și cărora li se dă tot ce e mai bun dintr-o orînduire socială nouă, sănătoasă, în plină dezvoltare.

Departate de mine intenția de a generaliza în mod superficial. Tocmai de aceea, trebuie să menționez numele cîtorva colegi tineri a căror activitate o urmăresc cu deosebită dragoste și dincolo de atmosfera solemnă a producțiilor de sfîrșit de an și pe care aș vrea să-i dau drept exemplu pentru elevii de azi ai institutului nostru. Laszló Gerő, Orosz Lujza, Horváth Béla, Bisztrai Mária, Bányai Eva, la teatrele surori, Tonai Bella, Erdős Irma, Bányai Mária, Faluvégi Lajos, Gorba András, Lohinszky Loránt, Tarr László, la Teatrul Secuiesc, sînt tot atîtea promisiuni încurajatoare. Cu cei mai mulți dintre ei, am trecut prin botezul de foc al jocului în devălmășie și munca ce am dus-o cot la cot m-a întărit în credința că, cu toate neajunsurile generale de care am vorbit, dezvoltarea teatrului maghiar din țara noastră e asigurată. Ramura generației de actori ce s-au ridicat în ultimii zece ani reprezintă o forță umană și artistică la care putem privi nu numai cu încredere, ci, ținînd seamă de rezultatele realizate pînă azi, și cu mindrie.

Iar acum voi aminti cu deosebită dragoste scumpa, romantică și însuflețită echipă, la care totdeauna mă gîndesc cu iubirea sporită ce i se cuvine copilului plecat departe. E vorba de tînărul ansamblu al Teatrului de Stat Maghiar din Baia Mare, de foștii noștri elevi. S-a vorbit mult și elogios despre activitatea lor, uneori în termeni aproape primejdios de exagerați. Dacă nu i-aș cunoaște de aproape (cel mai mulți mi-au fost elevi timp de doi ani de zile), mi-ar fi frică, poate, că gloria atît de timpurie li se va urca la cap și va influența în sens dezastruos munca lor în viitor.

Am trecut pe la dinșii acum un an, în turneu cu *Făclia* de Illyés Gyula și am petrecut împreună trei zile. Zilele au trecut cum trec de obicei într-un oraș străin, unde te duci ca să participi la un spectacol. Bucuria revederii mi-a fost temperată — și abia puteam ascunde acest lucru — de noroiul și de ceața dezolantă din Baia Mare și, drept să spun, din această pricină, abia așteptam să mă întorc cu avionul. Asta era ziua. Seara, m-am dus la teatru, iar după reprezentație m-am culcat, frînt de oboseală, în odaia pe care unul dintre băieți mi-a pus-o cu multă gentilețe la dispoziție. Mormălam în sinea mea, cînd unul cite unul s-au strecurat în odaie și s-au adunat în jurul patului. Ne-am așezat la sfat. După cîteva minute, mă simțeam de o vîrstă cu ei, și capul mi se „încinsese” și mie, ca și lor. Am discutat pînă dimineața la șase, argumentînd, făcînd fel de fel de planuri. Dispăruse raportul dintre profesorul și elevii de odinioară; vorbeam doar despre teatru la „cea mai înaltă tensiune”. Am stat trei zile cu ei și m-am întors acasă voios, plin de încredere. Mă gîndeam că, dacă n-ar realiza decît a zecea parte din ceea ce și-au propus, tot ar face un lucru frumos și de mare însemnătate. De atunci, ei au jucat *Ruy Blas*. Din păcate, n-am putut asista la reprezentație. Dar faptul în sine că, dintre toate trupele noastre de actori, numai ei s-au gîndit să pună în scenă această operă romantică dovedește un curaj și un spirit de inițiativă pentru care merită cele mai mari elogii. Și pe lângă toate acestea, ei au găsit timp să organizeze, în cadrul reprezentațiilor pe care le-au dat la Cluj, și o serată comemorativă József Attila, luînd-o înaintea altor teatre care, poate, abia pentru a 60-a aniversare a morții marelui poet, vor reuși să compună un program festiv.

Le doresc mult succes în munca ce-i așteaptă!

*

Noua politică a teatrului din țara noastră ne dă toate posibilitățile de a desfășura o activitate artistică largă, cuprinzătoare. Numai un orb sau un om de reavoință ar putea pune la îndoială rezultatele pe care teatrul le-a realizat în ultimii zece ani. Aceste rezultate se datoresc în primul rînd masivului ajutor material și moral pe care ni l-a dat regimul nostru de democrație populară. Dar ia să vedem puțin, dacă teatrele noastre și, înăuntrul lor, artiștii au știut să se folosească îndeajuns de aceste posibilități, dacă au știut să fructifice cum trebuie ajutorul primit. Am făcut oare totul pentru ca rezultatele obținute să nu oglindească numai o medie statistică, să nu reprezinte numai niște rezultate bune doar pentru a fi înregistrate de forurile bugetare ale administrației de stat?

Cunoscînd politica repertoriului din teatrele noastre și nivelul ideologic și politic al reprezentațiilor, să avem curajul s-o spunem: nu! Dar înainte de a trece la rezultatele și lipsurile propriului nostru teatru, să-mi fie îngăduit a spune cîteva cuvinte despre actor, elementul cel mai important al teatrului.

Care ar fi una dintre cele mai importante datorii ale noastre?

Să adîncim cunoașterea reciprocă a geniului literar și artistic național și, prin

aceasta, să contribuim la apropierea noastră. Care poate fi contribuția cea mai firească și mai eficace a actorului la acest obiectiv ? Răspunsul e foarte simplu. Să recunoaștem că nu numai noi facem teatru ci și alții, că nu numai noi înregistrăm rezultate, ci și alții și, prin urmare, noua noastră artă dramatică nu începe și nu se isprăvește cu Teatrul Secuiesc.

Oare cîți regizori, actori și tehnicieni de ai noștri au jertfit timp, bani și osteneală, ca să vadă reprezentațiile teatrelor din București ? E suficient oare că oamenii noștri de teatru (pentru a evita orice neînțelegere, voi adăuga că nu mă gîndesc numai la directori, ci și la actori și regizori) asistă din cînd în cînd, destul de pasiv de altfel, la cite o conferință organizată de minister pentru lămurirea unei probleme de teatru, dar tot ce este viață vie, dinamică și caracteristică de teatru înseamnă doar o distracție serală pentru ei și nu servește la îmbogățirea și dezvoltarea cunoștințelor lor de specialitate. Și chiar cînd iau parte la o premieră — un adevărat eveniment — cu ce profită din asta ansamblul ? Se cunoaște vreun caz — și! aș putea să trec în revistă toate teatrele noastre maghiare — în care să se fi discutat, în fața ansamblului, în fața colectivului de muncă, laturile pozitive și negative ale unei reprezentații din Capitală, impresiile cîștigate la această reprezentație ? Deși, nu încap discuțiile, cu toate opintirile noastre, vom rămîne încă multă vreme tot „provincie”, chiar dacă cuvîntul nu și-ar mai păstra înțelesul și rezonanța suspectă de altădată. Cunoaștem oare pe marii, pe eminenții artiști ai Capitalei noastre ? Nu. Pe regizorii ei ? Nu. Am găsit oare prilejul să vedem marile eforturi ale teatrelor noastre din Capitală, eforturi ce au caracterizat munca lor din anii trecuți pentru însușirea stilului realist-socialist și i-am îndemnat să le vadă pe toți acela care prin profesiunea lor trebuie să le cunoască ? Nu. Am primit cu ploconeli rînase de demult invitațiile periodice ale Capitalei, dar nu ne-am apropiat unii de alții cu sufletul deschis al artistului năzuind spre aceeași țintă. Deși, cine nu cruță osteneala de a cunoaște pe colegii săi de altă limbă și e muncit de aceleași probleme de artă poate dobîndi un ajutor și un sprijin imens și prin adîncirea legăturilor personale.

Să lichidăm, în sfîrșit, provincialismul nostru cu orizont îngust, închis în propriile-i limite ! Nu putem privi teatrele din țara noastră numai cu ochi de tirgumureșan, de clujean, de piteștean, sau de reșițean. Nimic nu ne împiedică să cunoaștem și să studiem mai de aproape teatrele de orice limbă din țara noastră.

De zece ani, pe cheltuiala statului, artiștii noștri colindă toată lumea. Agerpres-ul ne informează mereu de aceste călătorii. Dar niciodată nici un artist nu și-a luat osteneala de a face o dare de seamă pentru cei ce muncesc în teatru, despre aceste experiențe ale lui.

Am aflat, din lecturi, din cărți, multe amănunte despre rezultatele teatrului sovietic, recunoscute de întreaga lume. Dar nu încap îndoială că sub forma vie de întrebări-răspunsuri, am fi aflat mult mai multe lucruri, care ne-ar fi ajutat mai puternic, mai rodnic în munca noastră. Ce a însemnat o convorbire de citeva ceasuri cu Bondarciuk, cu Ghiățintova ! Cîte îndrumări practice ne-au dat, cu cită bunăvoință ne-au atras atenția asupra unor neajunsuri pe care, în lipsa unui control dinafară, de multe ori nu le observasem !

*

Înseilind aceste note, am zăbovit cam mulțisor, mi se pare, în fața unor porți străine. După o căsnicie de zece ani pe care am dus-o, în bine și în rău, cu Teatrul Secuiesc, e timpul să mă ocup puțin și de casa noastră. Ca în orice căsnicie,

după zece ani, a dispărut și aici emoția ce caracterizează prima perioadă a dragostei. Pentru viața unei instituții, zece ani nu înseamnă mare lucru, dar pentru viața unui om, ei reprezintă un răstimp important. Și fiindcă succesele și eșecurile, realizările și lipsurile din acești zece ani mă privesc foarte de aproape și pe mine și, fiindcă, totuși, o dragoste trainică mă leagă de această instituție, aș vrea să spun câteva cuvinte despre o serie de lucruri ce nu pot fi indiferente unuia pe care viața teatrului îl interesează și dincolo de ridicarea și coborîrea cortinei.

În acest teatru, mi-am regăsit credința, aici am aflat sprijinul și forța necesară pentru îndeplinirea sarcinilor primite. Din multe locuri, din multe orașe și țări s-a adunat și s-a infiripat mica trupă, care de atunci — nu este, poate, o lipsă de modestie s-o spun — și-a cîștigat un nume prețuit în toată țara. Țeluri identice, eforturi comune au caracterizat năzuințele noastre spre bine și frumos, și chiar dacă pe ici, pe colo s-au ivit și dihonii, otrăvuri dizolvante, rămase din lumea veche, cu anii, toxinele acestea s-au absorbit în mare parte, munca dusă umăr la umăr a sudat ansamblul și acesta a reușit să pornească pe drumul care a prefăcut vechea trupă într-un teatru adevărat. Nu vreau să înșir rezultatele ce au însemnat tot atâtea pietre de hotar în viața Teatrului Secuiesc din Tg. Mureș. Ar fi, poate, mai frumos să evoc numai ceea ce a fost frumos, adevărat și artistic în viața lui.

Răsfoiesc, în gând, afișele micului nostru teatru și mă opresc cite o clipă la un titlu, la o dată de premieră. Nu scriu o monografie a teatrului și astfel n-o să pară, cred, ciudat și lipsit de modestie că mă opresc mai cu seamă în fața afișelor care oglindesc etapele dezvoltării mele actricești. Unde au rămas *Liliomfi* al lui Molnár Ferenc, doctorul cu veleități culturale din *Aventura*? Funcționarul de bancă cu gesturi agitate din *Loc tinerilor*! și multe alte roluri mai mici sau mai mari, ce au dispărut fără urmă în adîncurile amintirii! Am privit și pînă atunci cu atenție lumea, dar trebuia să vină ceea ce a venit, pentru a-mi transforma în mod decisiv conștiința, care, în sfîrșit, s-a fixat la o concepție de viață fermă și neclintită.

A trebuit să pătrund opera lui Gorki, s-o studiez adînc, pentru ca să înțeleg Monologul despre Om al lui Satin din *Azilul de noapte*. Cîte lucruri au trebuit să se întîmple în mine pentru ca umanismul burghez, rezultat al trecutului, al educației mele, al împrejurărilor în care am trăit, să se transforme în umanism socialist, fără de care azi nici n-aș mai putea să încerc proiectarea pe scenă a problemelor epocii noastre, să judec cu măsură critică trecutul apropiat, să îmbrac conținutul operelor clasice într-o expresie care să facă accesibil omului de azi acest conținut valabil și după sute de ani!

Și iarăși Gorki. Figura cea mai apropiată parcă de inima mea e Teterev din *Micii burghezi*. Am văzut vreodată omul acesta? Am cunoscut ceva asemănător? Cum, unde, s-au întipărit în mine trăsăturile acestei figuri cumplit încercate și totuși neastîmpărate, renunțînd la toate, dar indemnînd cu fiecare cuvînt al său la revoltă — figura intelectualului ce se zbate neconținut și, cu toate bunele lui intenții, se înfundă pînă la urmă? L-am cunoscut. N-am reprodus o fotografie, n-am copiat o singură persoană.

Dar în hoinărelile din nopțile anilor mei de începător, de cite ori n-am văzut la Cluj, la Budapesta sau în altă parte, cite un Teterev în haine ponosite, cu ultimii gologani în mînă, oștrindu-se în fața unei barăci cu crenvîrști? Intelectuali veritabili și pseudointelectuali cu gura amară de tutun, părăsind redacțiile în zorii zilei și poposind într-un fund de circiumă de cartier sau în ceața unei bodegi de gară, poeți eternizați la mesele de marmoră din cafenele, compunînd versuri menite să salveze omenirea, eroi înfrinți în bătăliile jocului de cărți, cu fețele năpădite de



G. Kovács în Cașavencu („O scrisoare pierdută“)

tepi: toți mi-au dat cite o culoare, cite o amintire, cite un crimpei de atmosferă, ajutându-mă să pătrund pe dinafară și pe dinăuntru, să trăiesc cu adevărat acest rol. La toate acestea se adaugă, firește, faptul că și viața mea a avut clipe tetereviene, cind nici o rază de nădejde nu mai licărea. Mirosul compact de varză acră s-a așternut de atitea ori și peste sufletul meu, și am avut și eu de luptat cu Besemenovii vieții mele.

Apoi au venit alte sarcini, alți autori, alte roluri. Cehov. Ce știam noi despre el pînă atunci? Atît cit predăm azi unui student de conservator în anul I. Că a fost prieten cu Gorki, cu Nemirovici-Dancenko, cu Stanislavski, că pe cortina Teatrului de Artă se află ca emblemă un pescăruș. Am pus în repetiție *Pescărușul*. Am avut norocul de a avea la dispoziție și exemplarul de lucru al lui Stanislavski. Și pe măsură ce înaintam cu repetițiile, indicațiile lui Stanislavski se transformau în realități vii. Am început să prindem

ceea ce el numește „murmurul submarin”. Am început să sâpăm pe sub text, printre rinduri, și, după o muncă de mai multe săptămîni, am înțeles că ceea ce știam pînă atunci despre Cehov nu este adevărat, că omul nu s-a limitat la descrierea unei lumi de dulci melancolii, de tristeți mărunte, de pesimism și deznădejde, ci a rostit și cuvintele: „Domnilor, trăiți prost!” Deci trebuie să trăim altfel, să-i învățăm la o altfel de viață pe oamenii în fața cărora îl jucăm pe Cehov. Cite lucruri n-au trebuit să se întimplă în ultimele decenii, pentru ca femeile noastre de tipul Ninei Zarecinaia să nu mai fie nevoite să plece într-un compartiment de clasa a III-a spre un viitor necunoscut sau, dimpotrivă, prea bine cunoscut, pentru ca Trigorinii noștri să nu mai aibă impresia că tot ce fac e zadarnic, pentru ca noi să nu mai trebuiască să-i compătîmim pe Trepliovii care își trag un glonte în cap.

Gauleiterul. Cînd l-am întîlnit întîia dată? În iunie 1944. la Bergen-Belsen, într-un lagăr de concentrare german. În dosul unui triplu gard de sîrmă ghimpată încărcată cu electricitate, gardienii S.S., înarmați cu reflectoare și mitraliere, vegheau ca pașii pe care-i făceam fără țintă în sus și în jos să nu le zguduie credința în eternitatea celui de al treilea Reich. Bătătoream, flămînd, zdrențăros, curtea umedă, plină de noroi din Lünebûrger Heide, care îmi sfișia nervii și inima. Am trăit acolo cîteva luni deznădăjduite, fără nici o perspectivă. Undeva, pe deasupra Hanovrei, se dădeau lupte aeriene. Le urmăream, căci se vedeau cu ochiul liber. Mulți au încercat să descrie această perioadă singeroasă, infernală, care a răsturnat orice logică omenească. Știu că exilul meu n-a fost decît o deportare de operetă, în comparație cu ceea ce li s-a întimplat altora, în alte părți. Nici nu prea am obiceiul să vorbesc de el. Și dacă îl amintesc aici, o fac pentru că trebuie să vorbesc despre rolul pe care l-am jucat mai tirziu, cu pumnii strinși, seară de seară. Pe gauleiterul Ludwig von Rogge, pe care l-am creat pe soenă, aș fi vrut să-l sfișii cu toate cele zece degete, cu gura spumegînd de ură. Omul după care l-am modelat avea o funcție militară mai modestă. În lagăr, între noi, îl numeam „Unterober aber führer”. N-am să-i uit fața brăzdată de cicatrice, ochii albaștri, apăsători, cu monoclu, scîrțitui

cizmelor. Ce figuri tremurătoare, umilite, de paria, moarte de frică, deveneam, cînd apărea dimineața în barăci ca să ne numere, să controleze dacă nu lipsește nici unul din aceia a căror nimicire sistematică i-a fost încredințată din partea providenței wotaniene ! Purta cravașă și vocea lui cu accente nervoase de homosexual îmi sună și azi în urechi. Nici nu vreau să-l uit vreodată... Cînd mă ocupam de rolul de gauleiter, am avut oarecare îndoieli : oare ticălosul acela cu mănuși în mină a fost reprezentantul cel mai tipic al „Übermensch”-ului din acea epocă ? Am fost judecat și acuzat că n-am creat tipul cel mai caracteristic de ofițer hitlerist, așa cum trăiește el în general în conștiința majorității oamenilor. Nu puteam să-i explic flecăruia în parte, în timp ce interpretam rolul, că funcția de gauleiter însemna un rang foarte înalt, că un astfel de grangur era stăpin pe viață și moarte în teritorii de întinderea unei țări și acest titlu nu se acorda decît bestiilor celor mai mari... Cînd am stat înțila dată în fața lui, am căutat să aflu ce se poate ascunde în dosul acestei netezimi de reptilă. Cum își maschează ticăloșia această flară ? Ce ascunde uniforma neagră și acel „Ritterkreuz mit Eichenlaube” înfipt pe piept ? Într-o zi, am primit răspunsul. Nevastă-sa cu trei copii și cu toată lumea din casă au murit într-un bombardament. A pierdut pe toți ai săi, tot ce avea. Și chiar în acele momente, a putut să rămînă un șarpe veninos, fără milă. Nici un mușchi nu arăta că mizeria, durerea ușor de presupus, l-ar fi zguduit măcar pentru o clipă. Mai tirziu, după ce sosisem acasă, am auzit că, la eliberarea lagărului, scheletele supraviețuitoare, care abia se mai mișcau, l-au sfîrtecat în bucăți. De viu. Oare atunci o fi simțit ceva ?

În ultimă analiză, el a fost modelul meu pentru rolul de gauleiter. Au jucat și alții acest rol. Știu că și-au retezat părul după moda prusacă, urlau și sforăiau cumplit și știu de asemenea că după părerea multora — așa socotea și o parte din presă — aceasta era interpretarea autentică, „tipică”. Nu intru în explicații, dar m-am luat după înțîmă mea credință de actor, cînd am modelat un dușman mai periculos, mai feroce, mai de moarte. Căci pentru regimul de teroare hitleristă, aceasta era figura caracteristică.

Păstrez multe figuri în cămara cu vechituri din acele timpuri. Erau, firește, și altfel de oameni. Ca, de pildă, ofițerul german care, în timpul unei inspecții de noapte, m-a surprins recitînd pe întuneric versuri pentru locatarii barăcilor — sute de oameni smulși din țările de baștină. Printre ascultători erau slovaci, polonezi, unguri, evrei, comuniști și necomuniști. Niciodată pînă atunci și nici de atunci și pînă azi, recunoștința și grațitudinea unui public n-au însemnat pentru mine atît de mult. Și cînd am terminat repertoriul, în ușa a apărut un neamț, m-a chemat la el și m-a întrebat de cine erau versurile pe care le spuseseam și mi-a întins două țigări : cel mai mare onorariu din viața mea. A doua zi, am primit ordin să mă prezint la el. Mi-a dat poema *Wenn wir den Krieg gewonnen hätten* de Erich Kästner, rugîndu-mă să o învăț și să o recit într-o zi. Am recitat-o de multe ori și, chiar dacă voi uita vreodată aceste versuri, întîlnirea ciudată cu acest om, ca și zilele de azi, mă avertizează că a fost și atunci, este și astăzi și va fi totdeauna și o „altă” Germanie.

G. Kovács în Ligurio („Mătrăguna”)



La întrebarea „Care e rolul dumitale preferat?”, cei mai mulți actori răspund: „Ultimul”. Nici eu nu fac excepție. Rolul meu cel mai drag îmi este, o declar aici, Kossuth al lui Illyés Gyula. Aș vrea să-mi exprim în cuvinte cit mai simple bucuria, gratitudinea pentru că mi s-a dat posibilitatea de a întâlni această piesă. A trecut prea puțin timp de la lunile de pregătire, de la ziua premierei și de la reprezentațiile ce i-au urmat pentru a fi în stare să scriu la rețea, fără trac, obiectiv, despre această experiență neuitată. A fost nevoie de colaborarea desăvârșită a regizorului și ansamblului, de o cunoaștere fără greș a textului, de armonizarea costumelor și machiajului, pentru a putea juca această cea mai valoroasă capodoperă a literaturii maghiare mai noi, în așa fel încît să mulțumim pe deplin și pe autor, și opera lui, și publicul, și pe noi înșine. Vorbesc intenționat la plural. Niciodată, poate, în istoria teatrului nostru, n-am avut o ocazie mai bună de a dovedi că, fără un stil realist unitar, nu se mai poate realiza ceva durabil și artistic. Nu era vorba numai de a juca pe Kossuth, ci de a înfățișa, și anume prin el, și forța revoluționară, care în 1848 a făcut din luptătorii pentru libertate, principalii purtători ai ideii de libertate. Görgey nu e numai adversarul politic al lui Kossuth, ci reprezintă și întreaga reacțiune a epocii. Józsa nu este numai țăranul credincios și bun de dincolo de Dunăre, ci însuși poporul ce își așteaptă eliberarea.

Ne-am ostenit din toate puterile să îndeplinim, printr-o interpretare cit se poate de credincioasă intenției autorului, această sarcină extrem de grea. Voi încerca poate să scriu cîndva un alt articol, în care să spun tot ce am de spus în legătură cu acest rol al meu, despre zbuliumul meu, despre tortura chinurilor de frumoasă a atîtor nopți de insomnie, despre experiențele pe care le-am cîștigat la reprezentațiile piesei.

Și sper să mă învrednicesc să scriu, odată și odată, mai adînc, mai științific, și despre celelalte roluri ce compun viața mea de artist, îmbrățișînd și exprimînd mai bine o serie de probleme și de secrete de atelier.

*

Dar n-am dreptul să-mi atribui numai lauri, să mă consider părtaș doar la încasarea laudelor ce ni s-au adus. Avem la activul nostru o serie de omisiuni în care îmi am și eu partea de vină și aș vrea să contribui, în calitate de complice, la descoperirea sinceră a acestor lipsuri.

Am vorbit mai sus despre ceea ce a însemnat pentru mine teatrul din Cluj și (în să asigur pe cititor că ceea ce am scris acolo nu e o simplă preocupare personală, o amintire romantică. Pentru sute și mii de oameni, teatrul din Cluj a însemnat același lucru. De pe la 1792, el și-a asumat, uneori în împrejurările cele mai vitrege, rolul de educator și transformator al societății. Astfel, instituția a devenit o tradiție, căpătînd o patină nobilă, și a putut îmbrăca o haină atît de trainică, încît nici cetele de diletanți ce s-au perindat în viața lui n-au putut să i-o sfișie.

Ni s-a dat și nouă o posibilitate istorică priincioasă. Dar am ales oare cu destulă grijă cărămizile din care vrem să clădim viitorul Teatrului Secuiesc? Este oare destul de durabil mortarul, pentru a lega puternic cărămizile, dînd zidului o trîinicie capabilă să reziste timpului? Oare, în dosul vitrinei sculptoare, magazinul e destul de îmbelșugat, pentru a ne permite să organizăm nu numai vinzări ocazionale, ci și aprovizionarea sistematică a publicului, satisfacîndu-i pe timp îndelungat exigențele culturale? Vreau ca viitorul să dezmințā îndoilele mele, dar deocamdată tabloul nu este așa de trandafiriu cum adeseori ne place să credem. Ar fi un act de defetism să punem la îndoială rezultatele obținute, dar ar însemna o adevărată frînă pentru progresul nostru în viitor să nu recunoaștem gravele omisiuni de care,

în dauna artei, ne-am făcut vinovați în exercițiul profesional al vocației noastre. Am cedat de multe ori unor influențe ce nu se acordau nici cu politica culturală a partidului, nici cu tradițiile progresiste ale teatrului nostru.

Publicul din Tg.-Mureș n-a avut în trecut un teatru statornic. Prin repertoriile noastre, noi trebuia să creăm o bază culturală adevărată. Trebuia să luăm de mină publicul și să-l introducem în visteria literaturii universale. Trebuia să-i atragem atenția asupra fazelor principale ale evoluției spiritului omenesc. Trebuia să injectăm, cu grija unor doctori pricepuți, „serul” culturii în organismul imbolnăvit de prostul gust burghez. Popularizând operele clasice și tradițiile noastre progresiste, alegând cu grijă din literatura sovietică, din cea națională, ca și din literatura dramatică clasică și progresistă din Apus, noi trebuia să facem publicul mai exigent, mai matur în judecățile lui asupra artei. Trebuia să-i stîrnim exigențele, nu să-i sprijinim lipsa de exigențe. Nu e o sarcină ușoară, recunosc. Dar teatrul își va face pe deplin datoria numai cînd nici o considerație de confort nu-l va putea determina să coboare nici măcar cu un centimetru de la nivelul cel mai înalt pe care a izbutit să-l atingă. Cea mai mică concesie înseamnă slăbiciune și nimic nu e mai ușor decît să distrugi pentru multă vreme, printr-o singură salvă de aplauze la scenă deschisă, rezultate realizate cu trudă.

Trebuie să recunoaștem că, în unele cazuri, am cedat pături puțin numeroase care și-a făcut educația la „Szinházi Élet”¹, pături care prin lipsa ei de exigență influențează uneori și oameni cu reală sete de frumos. Am inventat fel de fel de lozinci pentru a ne justifica înconsecvența de a fi aruncat lada cu gunoi pe poarta principală și de a fi readus pe ușa din dos, în ambalaj schimbat, dar tot atît de putred, același gunoi. Am spus că masele vor să se distreze. Dar oare la *Chef boieresc* sau la *Egor Buliciov*, la *Tartuffe* sau la *Amurgul învișorât*, la *Pescărușul* sau la *Revizorul* nu s-au distrat? N-au petrecut? N-au gustat spiritul ce iradia din aceste piese? Au dormit? Au plecat cumva a doua zi mahmuri la muncă? Piese ca acestea au sporit oare rebuturile noastre? Glumele burgheze de varieteu și glăgărele de mina a trela din baruri de provincie au contribuit ele la construirea socialismului?

Recunosc că e nevoie și de genul muzical. Mie însumi îmi place. Și aș fi încîntat să știu că vom avea și un teatru de operă și operetă în orașul nostru. Dar nu sînt dispus să recunosc că voci dogite și duhnind a vin, imitații răgușite de „diseuse”, dansatori cu două picioare stingi ar putea educa cu succes publicul nostru. Și dacă acest gen educă pe artistul care chiar dacă, din silă, le făcea toate acestea, acum 20 de ani, azi, conștient de poziția pe care și-a cucerit-o în societate, se mai poate solidariza cu astfel de rătăcirii din trecut? E plăcut să trăiește bine și e și mai plăcut să trăiești mai bine. Dar nu există primă și onorariu special care să justifice o astfel de scrinteală în arta noastră. Valoarea unei producții nu e determinată de looul, ci de modul cum e executată. N-aș vrea ca aceste rînduri să jignească, mai mult decît e nevoie, anumite suflete sensibile. Am apărut și eu în circ. Dar am avut impresia că recitînd versuri (pentru onorariu, firește), și acolo, pe arenă, tot pe poet l-am servit și n-am știrbit renumele teatrului al cărui membru eram. Mi s-a părut însă extrem de regretabil și nedemn să văd artiști de valoare și de vază apărînd în producții proaste și fără gust, renunțînd pentru cîteva sute de lei la înaltul nivel artistic la care au ajuns printr-o muncă grea de ani îndelungați. Oare astfel de producții nu se răsfrîng, în ultimă analiză, asupra teatrului nou? Nu oglindesc ele lipsa de unitate ideologică și artistică a teatrului? Mai avem dreptul, după astfel de spectacole, să ne asumăm sarcina de onoare de educatori ai unei generații de actori?

¹ „Viața teatrului”, o revistă mondenă, frivolă, de cancanuri teatrale, ce apărea la Budapesta, n. red.

Să nu răspundem imediat, dar să medităm asupra problemelor. Avem destul timp și destule ocazii să reparăm greșelile.

Puținele noastre teatre nu vor fi viabile în viitor decât dacă vom ști să ridicăm alături de noi o astfel de generație care, când îi va veni sorocul, să știe să preia și să ducă mai departe munca noastră. Avem mulți actori tineri capabili și cu suflet. Dar regizorii și actorii formați nu fac tot ce le stă în putință pentru a promova dezvoltarea și închegarea structurii lor artistice. E lung drumul pe care actorul trebuie să-l străbată ca să ajungă artist. Drumul acesta trebuie pardosit cu roluri. Și cu cât seria rolurilor jucate e mai interesantă, mai variată, cu atât și actorul va fi mai colorat, mai emoționant. Nu ne putem permite luxul să virim pe tinerii clocotind de ambiție în Țărcul unui singur gen de roluri. Oricât de frumos ar fi junele amoretz de 25 de ani, tot va veni un timp când pe sub ochii lui vor apărea zbircituri, când în dantura lui „materia străină” va spori; și dacă nu-l vom înzestra cu tot ce-i trebuie pentru a putea înfrunta năvala anilor, el va rămâne pe loc, obosit, ignorant, deznădăjduit și bătrîn. Și fetița cea mai frumoasă va îmbătrîni cu timpul și nu există tinerețe care în cîțiva ani de zile să nu fie nevoită a ceda locul unei generații și mai tinere. Și pentru ca această trecere a tinereții să nu fie prea dureroasă, actorului trebuie să i se dea în schimb ceva mai de preț decât tot ce pierde, ceva ce îl compensează din belșug: o puternică curasă artistică, atitudine bărbătească, sete de a se cultiva neconținut. Și ocazii de a juca mult. Roluri cât mai variate. Azi, de copil; mâine, de babă; azi, de băiețoi; mâine, de moșneag. Ocazii de a-și deschide ochii, plămîni, inima.

Nu eu am descoperit că rolul Julietei nu poate fi jucat de o actriță mai tină de 40 și acela al lui Romeo de un actor mai tînăr de 50 de ani. Ce pantă a durerii, a zbuciumului, trebuie să urce actorul pînă să ajungă la aceste culmi! Un lucru e clar: nu le facem un serviciu actorilor scutindu-i, dintr-un spirit de ocrotire rău înțeleasă, de încercări soldate din cînd în cînd cu înfringeri; trebuie, dimpotrivă, să le dăm însărcinări care implică pericolul eșecului. Pentru ca să știe să aprecieze din toată inima momentele cînd se va apropia de ceea ce numim succes.

*

Nu pot trece sub tăcere grava omisiune prin care păcătuiam de ani de zile, în mod consecvent, cu vinovată neglijență. E vorba de neglijența noastră în legătură cu versul, cu recitalurile publice de poezie. Cuvîntul viu este arma cea mai importantă a actorului. El trebuie să-și procure această armă, s-o ascuță mereu, s-o țină gata în permanență, căci cu ajutorul ei el cîștigă sau pierde bătăliile de pe scenă. Dar independent de faptul neîndoișos că versul, poezia lirică este aparatul de gimnastică prin care ne putem căli îndemînarea interpretativă, independent de folosul imens pe care însușirea acestei îndemînări îl aduce actorului, noi avem datoria de a servi pe poeții din trecut și de azi, răspîndind versurile lor prin forța mobilizatoare a cuvîntului viu în masele largi ale poporului. Nu cred că, în trecut, actorii și artiștii interpretării n-ar fi simțit nevoia acestui lucru, căci altfel nu s-ar înțelege cum de Petőfi, Arany János, Ady și József Attila au fost cunoscuți și iubiți de atîta lume. N-am de gînd să vorbesc de recitatorii de meserie (Tessitori, Brassai Victor, Ascher Oscar, Palotay Erzsi, Horváth Ferenc, pentru a nu aminti decât pe cei mai de frunte), dar trebuie să citez pe mai marii scenei maghiare: pe Kovács Gyula și Jászai Mari, pe Bajor Gizi și Somlay Artur, pentru a da o idee de măsura în care nesocotim această elementară datorie a actorului. De zece ani de zile, abia am organizat două-trei recitaluri. Și acestea mai mult improvizat, pe apucate, fără o pregătire îngrijită,

și aș putea înșira pe degete pe actorii care și-au dat contribuția la ele. Poate nu iubim versurile? Sau nu le îndrăgim decât atunci când teatrele iau în program o piesă clasică în versuri? Căci în asemenea ocazii, actorul care toată viața lui a ignorat poezia, nu cunoaște oboseala, se ține scali de director, de regizori, dovedindu-le negru pe alb că rolul a fost scris anume pentru el! Nu ne dăm seama îndeajuns că nu ne putem însuși în măsura necesară frumusețea limbii materne dacă nu studiem bogata moștenire a poeziei noastre naționale. Fără interpretarea marilor poeți din trecut, nu putem ajunge la una din obligațiile actuale: aceea de a ajuta, de a sprijini noua lirică maghiară din țara noastră.

Multă vreme a fost obiect de discuție dacă versul și recitatorul mai pot atrage ceva public. Voi aminti un singur caz: turneul de acum un an al revistei „Igaz Szó”, pentru a arăta care este adevărul. Niciodată în trecut n-am recitat versuri în fața unui public atît de numeros, niciodată versul n-a fost atît de popular ca în zilele noastre. Noi, actorii trebuie să participăm mai puțin improvizat și cu o mai temeinică pregătire la aceste serate închinete poeziei și nu e nici o îndoială că și poezilor le vor crește aripi, le va crește elanul creator cînd vor vedea că versurile lor nu vor dormi, prăfuite, pe rafturile bibliotecii, nu vor trăi o viață efemeră de 24 de ore în coloane de ziare, ci că și noi, actorii, ne vom îngriji ca ele, prin muzica și sugestivitatea cuvîntului rostit, să-și poată face drum spre inimile omenești. Firește că e vorba de versuri scrise pentru inimă, nu numai pentru minte, căci acestea din urmă, chiar în gura celui mai bun actor, tot n-ar fi altceva decît comentarii rimate.

Noi, actorii am examinat nu o dată și cu toată sinceritatea importanța problemei. Dar oare poezii simt nevoia răspîndirii versurilor prin graiul viu al actorului? Nu fac nici o indiscreție spunînd că niciodată, nici un poet n-a trecut pe la mine pentru a-și exprima legitima dorință să-i învăț și să-i recit versurile. Cu toate că, pentru a interpreta just și veridic o poezie, eu, recitatorul, trebuie să cunosc împrejurările în care a trăit poetul, luptele lui, bucuriile și durerile ce l-au frămîntat, solul din care au răsărit versurile lui, tot așa de bine cum trebuie să cunosc antecedentele rolului pe care îl joc. În timp ce recită versuri, actorul trebuie să treacă pe planul al doilea și mai mult decît la interpretarea unei opere dramatice. Actorul trebuie să servească poezia și nicidecum pe sine însuși. Formulînd această idee, vreau să fac un pas spre viitor, cînd sper că poet și actor se vor sprijini reciproc. Nădăjduiesc să am chiar în viitorul apropiat răgazul necesar de a realiza planul ce mă preocupă de mult, și anume: organizarea unei serii închinete în întregime poeziei din țara noastră. Împreună cu tinerii mei colegi László Gerő și Erdős Irma, am și început să pregătim programul, cu toată dragostea cuvenită cauzei.

Aici e cazul să vorbesc de o altă veche durere a mea. Sper că într-o formă oarecare, voi primi un răspuns de la cineva. Se spune de multe ori că meșteșugul actorului are un caracter sintetic, cuprinzînd toate ramurile artei. Fraza, deși cam academică, sună frumos. În realitate însă, sîntem izolați, cunoaștem puțin pe muzicienii, pe scriitorii și artiștii noștri plastici.

Să ne înțelegem: nu nostalgia trecutului și nu regretul pentru tinerețea apusă mă fac să vorbesc astfel. Dar îmi aduc aminte ce legături vii, febrile, pline de îndemnuri țineau laolaltă, pînă prin 1940, lumea noastră de gazetari, actori, scriitori și alte „haimanale”. Discuții prelungite pînă în zorii zilei, bătălii neîncetate, dorința de a pătrunde în secretele de atelier ale prietenilor, curiozitatea pentru o specialitate înrudită, toate contribuiau să ne facă viața mai bogată, mai colorată, mai variată. Cum s-ar putea curma exclusivismul sectar din viața noastră artistică de azi? Dacă vorbim de necesitatea de a intensifica legăturile noastre cu masele

populare, să nu trecem sub tăcere nici nevoia de a ne stringe propriile rinduri, de a ne apropia mai mult și noi între noi. Nu vreau să reeditez dictonul „iubiți-vă unii pe alții”, dar aş dori să ne răscolim unii pe alții, să schimbăm opinii, păreri, să trezim în noi elanul de luptă, fără de care viața noastră artistică s-ar putea ineca într-o monotonie cenușie și plictisitoare.

*

Pe cit de fără chef și în silă am pus mina pe tirnăcop și am început să sap prin dărimăturile trecutului și prezentului meu, pe atât aş dori acum, dacă timpul și talentul mi-ar îngădui, să scot la lumină și să aștern pe hirtie tot ce am petrecut într-o viață de om. Cite de toate nu se îngrămădesc în om în cursul unei vieți și ce greu este să faci curățenie generală, să selecționezi în așa fel încit să arunci tot ce este inutil, dar să păstrezi ceea ce îți va putea fi de folos cindva, oricît de tîrziu! Să-ți mărturisești nu numai izbinzile, dar și multele eșecuri care te-au însoțit o viață întreagă! Să vorbești despre planuri, dorințe, roluri, sarcini noi pe care trebuie să le duci la îndeplinire!

Am prea mult respect față de litera scrisă, pentru a nu simți răspunderea scrisului. Ceea ce mi-am propus să înfățișez în aceste însemnări este o chestiune strict personală. A vorbi însă despre o astfel de chestiune este un lucru gingaș, neplăcut, putînd să aibă aerul unei infumurări necuviincioase. Iar în ceea ce privește rezultatul, întreprinderea poate suscita toate îndoilele, dat fiind că forma mea de expresie nu este formularea unui text, ci tălmăcirea pe scenă a gîndului scris de altcineva. Dacă, totuși, m-am încumetat să încerc, *fără sufler*, dar cu cea mai bună intenție, o mărturisire cit se poate de sinceră despre citava etape ale vieții și vocației mele, despre izbinzile și eșecurile mele, am făcut-o fiindcă prietenii mei, scriitorii, m-au convins că acesta e un lucru firesc, de la sine înțeles, pe care publicul are dreptul să mi-l ceară.

(În romînește de A. Albu)

Turneul lui Gr. Manolescu la Viena

Călătorind la Paris în vara anului 1956, Teatrul Național „I. L. Caragiale” a efectuat cel dintâi turneu oficial peste hotare, din întreaga istorie a teatrului românesc. Au fost și în trecut ansambluri care au încercat turnee în străinătate. Dar cele două-trei încercări precare cunoscute nu s-au bucurat nici de sprijinul moral al autorității de stat, nici de un ajutor material, datorindu-se unor inițiative particulare.

În dosarul nr. 1001 din arhiva anului 1891 a Teatrului Național se găsesc o serie de documente care povestesc despre condițiile nefericite în care s-a desfășurat turneul la Viena al unei trupe românești. Trupa a fost alcătuită de Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu, la sfârșitul stagiunii 1890/91, și cuprindea 28 de persoane printre care se aflau și Ion Cîrje cu fiica sa Anicuța (vestita actriță de mai târziu — pe atunci în vîrstă de șase ani), Ion Petrescu, Ion Brezeanu, Petre A. Sturdza.

Conducătorii ansamblului au cerut cu împrumut decorurile și costumele de la Teatrul Național, încă din luna martie. Aprobarea le-a venit de-abia în mai, directorul teatrului, Stăncescu, îngăduind împrumutul cu rezerva că materialele vor putea fi retrase oricînd va dori cel ce le-a împrumutat.

Trupa a călătorit pe Dunăre, cu vaporul, ajungînd la Viena după șapte zile. Din amintirile participanților aflăm că impresarul cheltuisese banii fără să facă reclama cuvenită și în oraș nu se știa de reprezentațiile românești. Manolescu respinse cu indignare oferta unor ziariști veroși de a publica articole în ultima clipă, contra plată.

Repertoriul jucat — Hamlet, Romeo și Julieta, Nero de Pietro Cossa și din repertoriul francez, melodrama Mindrie și amor (după Maitre des forges de Georges Ohnet) — nu s-a bucurat de prețuire. Sala era mereu goală; deficitul material a fost catastrofal.

Actorii romîni nu s-au putut întoarce în țară decît cu bani împrumutați de la consulul Romîniei la Viena, după un șir lung de corespondențe, declarații, procese-verbale, foarte vexatorii pentru ei.

Cînd te gîndești la condițiile excepționale în care a călătorit ansamblul Teatrului Național, sub oblăduirea directă a guvernului statului democrat-popular, și le compari cu cele ale călătoriei de odinioară îți vine să crezi că au trecut de atunci nu 65 de ani, ci trei secole.

Nu ca o curiozitate, ci ca un termen elocvent de comparație și ca o mărturie grea pentru aculturalitatea și neomenia oficialității de odinioară am socotit că trebuie date tiparului aceste documente — continuând inițiativa revistei de a publica materiale inedite drept fișe pentru o viitoare istorie a teatrului românesc.

Valentin SILVESTRU

Viena 17.6.1891

Telegramă ¹⁾
Ministerul Afacerilor Străine

Trupa Manolescu nu poate face față angajamentelor sale și să plece, decît dacă direcțiunea teatrului național se angajează să ramburseze banii avansați operînd reținerea lunară a jumătății sumelor ce revin lui Manolescu și doamnei Romanescu care au făcut la legăție un act în regulă în acest sens. Rugăm a se comunica de urgență dacă teatrul recunoaște acest angajament. Fiecare zi de întîrziere mărește considerabil cheltuielile numeroasei trupe.

ss/ Mavrodi.

Viena 17.6.1891

Telegramă ²⁾
Direcția Generală a Teatrelor

Rugăm dați răspuns favorabil propunerii legației prin ministerul afacerilor străine. E vorba pur și simplu ca jumătate din veniturile noastre începînd de la deschiderea stagiunii, fie cota-parte, fie beneficii, să fie reținute pînă la concurența sumei și să se trimită celui în drept.

Romanescu
Manolescu.

6 iunie 1891 ³⁾

Telegramă ⁴⁾
Domnului Mavrodi
Însărcinat de afaceri al Romîniei
Viena

Direcția Generală consimte să rețină jumătate din cota-parte și beneficii Manolescu, jumătate beneficii Romanescu.

Imposibil pentru moment a le da vreun avans.

Director General (indescifrabil)

NOTA. — În general, s-a păstrat scrierea vremii, făcîndu-se mici schimbări ortografice (*o* = *oa*, *a* = *i*, dar rămînînd la *esci* în loc de *ești*, *ei* în loc de *ăi* ș.a.m.d.) De asemenea s-au păstrat majusculele, chiar dacă sînt necorespunzătoare în unele cuvinte.

¹⁾ Originalul în limba franceză.

²⁾ Originalul în limba franceză. Telegrama conducătorilor turneului a fost expediată o oră după cea a lui Mavrodi, însărcinatul cu afaceri al Romîniei la Viena.

³⁾ Cel care a transcris telegrama a uitat probabil să pună și data pe stilul nou, cum e în celelalte documente. Telegrama de față a fost expediată de fapt în 18 iunie.

⁴⁾ Originalul nu există. La dosar se află ciorna răspunsului cu conținutul de mai sus, scrisă în limba franceză, probabil de G. Cantacuzino.



Ansamblul artistic Aristizza Romanescu - Grigore Manolescu în turneu la Viena

Direcțiunea Generală a Teatrelor

București 21/3 iunie 1891

No. 434

Domnule Însărcinat de afaceri.

Referindu-mă la telegrama din 6 Iunie a.c. în privința afacerii Manolescu-Romanescu, am onoare a vă ruga să binevoiți pentru a noastră regulă a ne procura o copie după angajamentul ce dumnealor au scris la Viena.

Primiți, vă rog, Domnule Însărcinat de afaceri, asigurarea distinselor mele considerațiuni.

Director General⁵⁾

Secretar

Al. C. Brăiloiu.

Domniei Sale

Domnului Însărcinat de afaceri al României la Viena.

MINISTERUL CULTELOR ȘI INSTRUȚIUNII PUBLICE

Divisia Școalelor și Cultelor

Nr. 6947 din 4 iulie 1891

Domnule Director,

Cu adresa nr. 10765 a ministerului afacerilor streine, primim în copie raportul în.sărcinatului de afaceri al României la Viena sub nr. 921 însoțit de originalul declarațiunii făcută de d-na Ar. Romanescu și dl. Gr. Manolescu, artiști ai teatrului

⁵⁾ Nesemnăt; adresa a fost expedită de secretarul teatrului.

național din București, ambele privitoare la modul cum s-a repatriat din Viena și s-a lichidat situațiunea trupei d-lui Manolescu.

Comunicindu-vă aceste acte, am onoare a vă ruga să dispuneți conform garanției ce i s-a dat de acea direcțiune către însărcinatul nostru de afaceri din Viena ca pînă la achitarea completă a datoriei contractate de dl. Manolescu și d-na Romanescu către dl. Lindheim să li se rețină lunar jumătate din sumele ce le vor reveni ca societari și beneficiari ai teatrului național.

Veți bine-voi a ne comunica de urgență rezultatul prezentei adrese, spre a comunica răspunsul domniei voastre departamentului afacerilor streine.

Primiți vă rog domnule director, asigurarea distinselor mele considerațiuni

Ministru, G. Dem. Teofănescu.

Capul divisiiei

indescifrabil.

D-lui

director general al teatrelor⁶⁾

Loco.

MINISTERUL AFACERILOR STRAINE

Copia raportului Înărcinatului cu Afaceri al Rominiei la Viena

M. Af. str. ad. nr. 10765/91

Domnule Ministru

Ca răspuns la telegrama sub Nr. 898 ce am avut onoarea a Vă trimite la 5/17 Iunie a. c. în privința repatrierei și a liquidării situațiunii trupei Domnului Manolescu am primit a doua zi de la Domnul Gr. Cantacuzino, Director General al Teatrului Național o depeșă prin care Domnia-Sa îmi făcea cunoscut că va reține jumătatea sumelor ce vor reveni Doamnei Romanescu și Domnului Manolescu spre achitarea datoriilor contractate de DD-lor aci.

M-am adresat atunci Domnului de Lindheim Consulul nostru general, și l-am rugat, pe baza declarațiunii ce vor face Doamna Romanescu și Domnul Manolescu și a garanției dată de Direcțiunea Generală a Teatrului Național din București, ca să dele pentru îndestularea Directorului Teatrului „Carl Theater”⁷⁾ achitarea otelului Național unde toată trupa a găzduit și plata locurilor dela Viena la Giurgiu pe un vapor al Companiei de navigare pe Dunăre. L-am rugat asemenea să caute a dobîndi de la Direcțiunea Teatrului „Carl Theater” și de la otelier reducerile pretențiunilor lor în cas dacă Domnia sa le va găsi exagerate și dela Direcțiunea Companiei de navigare o reducere asupra tarifului pentru transportul acestei societăți de 25 persoane.

Domnul de Lindheim a consimțit îndată și mi-a făcut cunoscut că va da cu împrumut, fără nici o dobîndă artiștilor romini, în semn de simpatie⁸⁾, suma necesară repatrierei și achitărei datoriilor lor.

În cit privesce regularea socotelilor Domnului Manolescu cu Domnul Blasel, Directorul Teatrului „Carl Theater”, acest Domn s-a mulțumit cu suma de Fiorini

⁶⁾ Pe acea vreme, directorul general al teatrelor era în același timp și director al Teatrului Național.

⁷⁾ Teatrul unde au avut loc reprezentațiile trupei romine.

⁸⁾ Firește că în semn de simpatie, după ce timp de două zile, pînă ce a primit răspunsul de la București, că sumele împrumutate îi vor fi restituite, i-a lăsat pe artiști să umble înfometați prin Viena.

chitanței aci-alăturată, datorită casei Legațiunei ca taxă pentru autentificarea ac-tului anexat.

Excelenței sale

Domnului C. Esarcu

Ministru al Afacerilor Străine.

Declarație ¹¹⁾

Subsemnații Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu, societari ai Teatrului național din București, declarăm prin actul de față că subrogăm pe D-nul de Lindheim, consul general al României la Viena în dreptul nostru de a primi dela casa teatrului național în rate lunare jumătate din sumele ce ni se cuvin ca so-cietari și beneficiari ai teatrului național până la concurența sumei de Două mii florini dați parte D-lui Blasel, parte la hotel Național și patru sute de florini ca garanție la otel. Total două mii patru sute (2400) florini. Declarăm prin aceasta că acești bani i-am primit de la Dl. de Lindheim pentru plata datoriilor contractate de noi cu ocaziunea venirii noastre la Viena cu o trupă Română. Acest act de subrogație semnat de noi înșine, este făcut cu libera noastră voință conține con-simțămîntul nostru express și pentru asigurarea D-lui de Lindheim am rugat pe Onor. Legațiune a României din Viena de l-a autentificat.

Aristizza Romanescu
Grigore A. Manolescu

Viena 7/19 Iunie 1891.

spre neschimbare ¹²⁾
E. Mavrodi

Anul 1891 Iulie 5 N. 455.

Domnule ministru ¹³⁾

Spre răspuns la Adresa Dvs. nr. 6947 din 4 Iulie 1891 relativă la datoria ce au contractat la Viena către dl. Lindheim artiștii societari ai Theatrului Național D-na. Aristizza Romanescu și Dl. Gr. Manolescu am onoarea a vă face cunoscut că Direcția Theatrelor a luat măsurile necesare spre a se opri pe fiecare lună cu începere chiar din luna Iunie, jumătate din cota-parte ce se cuvine lunar numiților artiști, până la achitarea sumei ce datorează. Partea artiștilor societari fiind însă foarte mică în timpul lunilor de vară, Direcția va expedia D-lui Lindheim prima rată a datoriei la finele lunii lui August iar după începerea stagiunii Teatrale se vor espedia sumele cuvenite la finele fiecărei luni. ¹⁴⁾

¹¹⁾ La dosar se află originalul, scris de mîna lui Gr. Manolescu.

¹²⁾ Pe verso-ul declarației se află procesul-verbal al autentificării (cu stampila legației) pe care nu l-am mai reprodus, pentru a nu ocupa prea mult spațiu.

¹³⁾ Ciornă nesemnată, probabil a adresei trimisă de direcția generală a teatrelor, ministrului Instrucțiunii și Cultelor.

¹⁴⁾ Corespondența oficială se oprește aici. Urmarea poate fi însă cunoscută din „Amintirile” lui Petre Sturdza. El notează cu amărăciune că, deoarece un an mai tîrziu, Manolescu a încetat din viață, Aristizza Romanescu a plătit singură, timp de mulți ani, datoria contractată față de consulul de la Viena — artiștii romîni care au vrut să ducă faima țării peste hotare negăsind nici un sprijin și nici o înțelegere la guvernul de atunci.

Regizorii în fața textului dramatic

Intr-un număr anterior, am găzduit cuvîntul citorva autori dramatice care au schimbat între ei unele păreri în problema mereu actuală a literaturii dramatice originale. Considerînd că opera dramatică își găsește rațiunea și definitivă împlinire pe scenă, în spectacol, ne-am adresat de data aceasta regizorilor, ca unor factori determinanți întru prefacerea literei tipărite în viață trăită.

Nu e lucru ușor să discuți problemele dramaturgiei și ale teatrului, cînd propășirea lor îți stă la inimă. Din multitudinea și complexitatea problemelor, trebuie alese cele cîteva care — pentru un moment dat — să cuprindă mai larg și mai adînc temeiurile artei noastre teatrale. Ne-am gîndit, de aceea, să schițăm cîteva capitole de discuție, cu valoare mai mult de jaloane, de puncte de reper, decît cu prezumția unui chestionar. Și ne-am oprit la următoarele:

I. Precizarea locului și rolului celor două instanțe creatoare: poet dramatic și regizor. Raportul dintre ele. În ce constă creația fiecăreia? (Autonomie și interdependență).

II. Primatul textului. „Infailibilitatea” textului (clasic sau contemporan). Drep-tul regizorului de a interveni prin cupuri, adaptări, schimbări de plasare a acțiunii (decor) etc.

III. Raportul — în viziunea regizorului — între „construcție” (tehnica dra-maturgică) și „poezie”, ca potențe ale textului realizabile în spectacol.

IV. Lecția clasicilor. În lumina acestora și a tuturor considerentelor de mon-tare scenică — ce cere regizorul de la autorul contemporan și cum crede că-l poate stimula și ajuta.

Aceste jaloane au fost propuse Mariettei Sadova, realizatoarea Apusului de soare, și lui Gróf László, premiat la Decada dramaturgiei originale. Doi oameni sincer pasionați și preocupați de problemele teatrului românesc. Facem loc răspunsurilor primite, care vor interesa în egală măsură pe autori, pe regizori și actori, ca și pe numeroșii noștri simpli iubitori de teatru.

Omenescul în formele specifice ale vremii

I

Bunul simț ne spune că ne găsim în prezența a doi artiști care îndeplinesc funcții deosebite. Intrucît amîndoi trăiesc într-o societate cu o structură determinată,

înseamnă că materialul de care se servesc trebuie să le fie în egală măsură familiar. Modul de valorificare a forțelor lor de creație, însă, este deosebit, atât prin funcția, cât și prin mijloacele care le stau la dispoziție.

Așa apare problema în vremea noastră, caracterizată prin diferențieri funcționale în corpul social, reclamate de structura complexă a societății și de mijloacele tehnice de care aceasta dispune pentru a-și vehicula problemele și soluțiile.

Nimeni nu împiedică pe un autor să fie și regizor, așa cum au fost Eschil, Shakespeare, Molière, Goethe etc.; dar autorul poate să fie lipsit de această a doua calitate. Este oarecum o caracteristică a epocii moderne, care a creat această diferențiere. Sint, așadar, autori și regizori.

Așa stînd lucrurile, ne întrebăm în mod firesc în ce constă creația fiecăruia ?

Autorul își formulează literar ideile într-o piesă, ținînd seama de principiile care guvernează genul dramatic. El trebuie să aibă în vedere și posibilitățile reprezentării scenice a ideilor sale. Valabilitatea scenică a operei dramatice apare în momentul organizării ei în spectacol, așa cum o simfonie poate fi judecată numai după ce a fost transpusă în mediul sonor.

Și apoi, mai este ceva esențial, care distinge pe autor de regizor: libertatea de creație a autorului. El pune în mișcare, virtual, toți factorii constitutivi ai spectacolului; el formulează, în sens dramatic, mișcările vieții și ale lumii. Autorul dramatic poate fi conceput, sub raport literar ca avînd o perfectă autonomie spirituală. El poate gândi și formula dramatic orice moment istoric, inclusiv contemporaneitatea și viitorul, luminîndu-le prin punctul lui de vedere. El alege momente semnificative din desfășurarea omenirii, creînd caractere și situații desprinse din adevărul vieții. Evident, și aici există limite: acelea care nu permit depășirea fruntarilor verosimilului. Tot ce este arbitrar e artificial și ne semnificativ.

Un exemplu relevant al libertății de creație e Vladimir Maiakovski, care, jucîndu-se ca pe un trapez, învinge rigiditățile genului și construiește caractere și situații deosebit de expresive în piesele *Bala* și *Ploșnița*. El subordonează momentul istoric spiritului lui poetic, anticipînd viitorul și, prin aceasta, situîndu-se pe dimensiunea etern umană a existenței. Opera lui dramatică are rădăcini în concret, dar se detașează de acesta prin patos artistic, prin îndrăzneală și realizare a frumosului. În orice mare artist, există elemente general umane, și, în sensul acesta, supratemporale. El nu este un simplu comentator, un simplu cronicar care înregistrează documente și fapte, ci o forță spirituală care le transfigurează.

Revenind la arta regizorului, care reclamă anumite virtuți inerente complexității problemelor puse de spectacolul modern, putem afirma că și activitatea artistică a acestuia se poate defini ca o profesiune de sine stătătoare. Sint probleme specifice legate de arta regiei, care presupun însușiri tehnice și artistice deosebite. Regizorul are de transmis un mesaj spectatorului, el nefiînd o simplă anexă mecanică a autorului. Dar autonomia lui nu merge pînă la a socoti opera dramatică, încredințată lui, drept un pretext. Au fost și mai sint mode regizorale caracterizate prin jocul arbitrar al fanteziei. Este însă cert că nu poți crea un spectacol și cu atât mai puțin un stil scenic, dintr-o cascadă de capricii. Regizorul este o personalitate complexă, care are, în marginile artei sale, obligația profesională de a stăpîni evenimentele desfășurate înăuntrul ordinii omenești, ținînd seama întotdeauna de peisajul istoric în cuprinsul căruia trebuie să se miște. Nu se pot formula legi rigide ale spectacolului. Regizorul consideră spectacolul ca fruct al unei experiențe etern deschise.

Pentru a ne da mai bine seama de complexitatea muncii lui, n-avem decît să ne gîndim la cei trei mari factori legați de ideea de spectacol: opera dramatică aparținînd unei epoci și unui stil specific; alegerea și îndrumarea actorilor chemați să încorporeze personajele piesei; mijloacele tehnice ale spectacolului, ținute la zi.

Numai personalitatea complexă a unui artist — și tehnician, totodată — face din regizor un om cu putere selectivă, atît în ceea ce privește opera dramatică de reprezentat, cit și în determinarea actorilor chemați într-o distribuție.

Legătura dintre regizor și autor apare după ce cel dintîi exercită funcția selectivă a spiritului său artistic. Din masa de piese care intră în cîmpul său de cercetare, el alege pe cele mai semnificative din punct de vedere al artei dramatice și al mesajului ideologic. De felul cum își exercită el meșteșugul, depinde risipa sau economia de mijloace în organizarea spectacolului.

Este păcat să pui în mișcare mijloace economice și tehnice, să angajezi atîtea energii omenești pentru a le cheltui în mod steril, cînd o obligație elementară de onestitate profesională dictează regizorului să realizeze spectacolul ținînd seamă de *afinitățile lui cu opera și de limitele posibilităților lui*. Nu se poate regiza *tot*, numai fiindcă s-a scris *tot*.

Odată aleasă piesa, apar și raporturile de interdependență dintre regizor și autor. Această interdependență consistă în obligația regizorului de a se mișca în lumea creată de autor, care nu se rezumă la textul piesei, ci la toate procesele puse în mișcare scenică pe baza acestui text. Înainte de organizarea spectacolului, piesa de teatru apare ca un lac înghețat. A învia această lume, înseamnă să te miști regizoral înăuntrul ei, fiindcă nici autorul și nici regizorul nu sînt filozofi fabricanți de silogisme, ci oameni vii. Textul unei piese de teatru bine întocmit trebuie să cuprindă în substanța lui toate elementele spectacolului. Regizorul are nevoie de un dialog care să exprime exhaustiv intenția artistică a autorului. La ce ar servi toate prefețele lui Bernard Shaw, dacă teatrul lui n-ar exprima în conținutul dialogurilor climatul spiritual formulat în prefețe? Și la ce grele încercări ar fi supus un regizor chemat să organizeze un spectacol shakespearian, dacă ilustrul autor nu ar fi cristalizat în mod desăvîrșit lumea voită de el, în chiar textul pieselor sale?

Dacă luăm în considerare spectacolul întreg, atunci putem determina astfel factorii care participă la construirea lui: autor, regizor, actori, personal tehnic, scenograf, compozitor și toți ceilalți colaboratori care fac spectacolul posibil. În sens larg, și publicul este un factor al spectacolului. Toți acești factori sînt interdependenți. Fără ei, spectacolul ar fi de neconceput.

II

Chestiunea — așa cum e formulată — face destul de dificil răspunsul. Prima-tul textului? Problema „infaibilității” textului clasic sau contemporan? Am arătat mai sus că textul nu poate constitui pentru regizor un pretext, căci altminteri un regizor capricios ar putea anihila o piesă, construind după gustul lui alta. Și acest lucru nu se poate. Dar aici nu se pune numai problema textului unei piese de teatru oarecare, ci problema artei dramatice în complexul ei și examinată în toate fazele, pînă la încheierea întregului proces de creație. Această artă începe cu creația operei dramatice și se termină cu spectacolul. Se mai pune încă o problemă extrem de importantă, problema timpului, înăuntrul căruia totul se schimbă. Și operele dramatice sînt supuse acestui implacabil principiu al schimbării. Istoria — pentru fiecare generație — trebuie trăită printr-o actualizare perpetuă. Fiecare generație, fiind o



realitate vie, își desfășoară energia creatoare sub forma unui prezent pur. Nu putem vedea decît cu ochii noștri, pentru a vedea viu. Astfel, conștiința noastră artistică basculează între arta vie și arta documentară. Și aceste probleme se pun mai ales regizorului. Dar iată aici și toate dificultățile. Regizorul, avînd sarcina de a comunica contemporanilor săi momente din viața unor oameni care au trăit în epoci cu structuri și stiluri diferite, este obligat, pe de o parte, să facă cunoscute aceste epoci, iar pe de altă parte, păstrînd spiritul lor, să le aducă la nivelul înțelegerii contemporanilor săi. Această obligație a regizorului îi dă și dreptul, în procesul de creație, de a colabora cu autorul, în marginile lumii create de acesta, prin condensări pe care le socotește necesare economiei spectacolului și prin eventuale modificări ale elementelor scenografice. Operația nu e nici ușoară și nici lipsită de primejdii. Cu cît afinitatea spirituală între regizor și autor este mai mare, cu atît și pericolele sînt mai mici. Indrăzneala regizorului are limite. El nu are dreptul să creeze un nou dialog. Indrăzneala poate fi justificată numai dacă înțelegerea îl situează pe regizor în lumea creată de autor. Pe lingă vocație artistică, i se cere și o vastă experiență, al cărei fruct poate fi numit coacere interioară. Este deci necesar un proces de maturizare și cristalizare. Desigur, puterea de reflecție, capacitatea de a formula judecăți de valoare nu depînd de vîrstă, fiindcă, sub acest raport, pot exista și bătrîni necopți.

Iată ce consemnează Eckermann în *Convorbirile* sale cu Goethe, în legătură cu problema noastră. Goethe spunea: „Dacă aveam încă funcția de regizor la teatru, aș fi înscenat *Dogele din Veneția* al lui Byron. Desigur, piesa e prea lungă și ar trebui scurtată; totuși, n-ar trebui să se facă... suprimări, ci să se scurteze în felul următor: să se păstreze intact conținutul fiecărei scene, mulțumindu-ne a o reda mai scurt în formă. Astfel, drama s-ar menține în întregul ei; fără a o strica prin nici o schimbare, ar cîștiga în acțiune, fără a pierde nimic din frumusețile sale esențiale”. În sensul celor formulate de marele artist, se poate vorbi de dreptul regizorului de a interveni în opera dramatică a autorului în momentul cînd aceasta urmează să fie realizată în spectacol, prin: cupuri, adaptări, schimbări de plasare a acțiunii (decor) etc.

Folosesc exemple din activitatea mea. Am intervenit ca regizor în *Iași în carnaval* de V. Alecsandri, cu completări din textul cântonetelor aceluiasi poet, îmbogățind o dramaturgie destul de schematică pentru spectatorul zilelor noastre.

În ceea ce privește decorul, cu prilejul montării piesei *Cei din urmă* a lui Gorki, am redus desfășurarea acțiunii într-o singură ambianță, deși indicațiile autorului prevedeau schimbări de decor. Două motive au stat la baza acestei soluții: n-am vrut să distrag atenția publicului prin noi linii și detalii, după fiecare ridicare de cortină și, mai ales, am vrut să creez permanentă acea atmosferă apăsătoare și închirică din casa familiei burgheze. Dimpotrivă, în *Apus de soare* am diversificat decorul dincolo de indicațiile autorului, tocmai pentru a obține efecte diferite în succesiunea tablourilor. Iată, deci, două cazuri de intervenție regizorală lăcită: unul de restrîngere, altul de multiplicare a cadrului de desfășurare a acțiunii.

În legătură cu dreptul de intervenție al regizorului în textul pieselor, mai putem spune că, dacă el are dreptul de a face modificări, el are și libertatea să nu facă nici una. În cazul din urmă, el poate să-și pună în joc toată arta pentru a realiza integral un text în spectacol. În principiu, aceasta este datoria lui, intervenția lui făcîndu-se necesară numai în interesul spectacolului. El trebuie să vehiculeze între autor și spectator lumea celui dintîi.

În ceea ce privește spectatorii și psihologia lor, ar fi multe de spus. Ne mărginim la o observație interesantă a lui Grillparzer: „Dacă la un spectacol faci o anchetă printre spectatori, în antracte, poți avea surpriza unei colecții de stupi-

dități. Adunați în sală și contemplând în bloc spectacolul, toți împreună formulează judecăți inapelabile".

III

Este, deci, regizorul un simplu tehnician care combină, abil sau rutinar, elementele spectacolului? Sau este el un artist dublat de tehnician? Răspunsul la această întrebare nu-l putem da decît după ce vom fi fixat natura, limitele și formele poeziei în arta dramatică.

Înainte de aceste precizări, să amintim în treacăt — fiindcă este vorba de viziunea artistului — modul în care o vedea Leonardo da Vinci. După cite-mi amintesc, el spunea așa: „Orice operă a unui artist e fructul viziunii sale; dar artistul trebuie să stea sub viziunea lui ca sub un munte. Ea reprezintă formă ideală spre care tinde și pe care nu o poate atinge. Numai în acest caz, el poate realiza o operă durabilă. Cînd un artist își realizează complet viziunea, în opera sa, e un mediocru".

Să revenim la poezia în spectacol. Țin să subliniez că drama nu se va situa niciodată, cum spunea Flaubert, între muzică și algebră. Toate formele îmbrăcate de manifestările sufletești ale omului: mituri, idei, sentimente, instincte etc., toate manifestările intelective, volitive sau afective ale omului trebuie aduse, în arta dramatică, la nivelul lumii sensibile. Fantasticul și abstractul iau forme senzoriale. O lumea vie de imagini în mișcare se prezintă caledoscopic în spațiul tridimensional al scenei. Regizorul trebuie să degajeze din fizicalizarea mișcărilor ritmice ale sufletului personajelor încorporate de actori, acea atmosferă poetică, învăluitoare, în care sufletul spectatorului se prinde, rămînînd stăpînit ca de o vrajă nelămurită și care-l urmărește ca o obsesie. De altfel, cîmpul contemplației estetice, de la romantici încoace, s-a dilatat într-atît încît cuprinde tot. Această extindere a interesului estetic a servit foarte mult literatura dramatică. Dacă totul poate deveni poetic, atunci totul, în spectacol, trebuie realizat poetic. Cum se realizează atmosfera, vraja de poezie a spectacolului? Aici ne găsim de fapt în prezența artei regizorului. Textul, adică dialogul, trebuie să pună la dispoziția regizorului, cu vigoare și plasticitate, lumea de idei, de imagini și de sentimente, care să-l permită organizarea unei adevărate acțiuni dramatice, iar actorilor, elementele sufletești care să-l pună în situația de a trăi și a comunica spectatorului această lume.

Astfel, poezia spectacolului este realizată de regizor în acea atmosferă rezultată din combinarea și dozarea elementelor constitutive: interpretarea actoricească, decorul, costumele și toate celelalte elemente de scenă. Această atmosferă nu poate fi atinsă, dacă nu privim teatrul ca o unitate organică. Spectacolul cuprinde în el nu numai scena, ci aproape în aceeași măsură, culisele și sala de spectacol. Poezia spectacolului potențează rolul educativ al teatrului, împlinind adevărata lui funcție socială, ridicînd în același timp nivelul conștiinței artistice a publicului.

IV

Autorul contemporan are de tras multe foloase din lectura și adîncirea clasicii. Ar fi de ajuns dacă el ar reuși să formuleze dramatic epoca sa, cu strălucirea cu care clasicii au formulat epoca lor. El trebuie să știe să desprindă din lumea actuală, elementele general omenești îmbrăcate în formele specifice ale vremii noastre. Pentru asta, e suficient să aibă talent și ceva de spus. Dacă are geniu..., cu atît mai bine.

Nu este lipsit de interes contactul dintre autor și regizor. Acest contact îl ajută pe cel dintîi în desăvîrșirea măiestriei sale artistice. Multe din neliniștile și dificultățile autorului sînt înlăturate în procesul creator, tocmai prin acest contact. Nu poți scrie teatru fără să cunoști mecanismul de funcționare al acestei mașini. În

procesul elaborării unei piese de teatru e bine, pe parcurs, ca autorul să-și verifice materialul elaborat, prin ochiul experimentat al regizorului, care e ținut să cunoască toate legile spectacolului.

Marletta SADOVA

Oglinda vieții noastre

I

Cred că nu există teatru și om de teatru care să nu primească cu cea mai mare bucurie o piesă bună. Iată de ce am lucrat cu atita tragere de inimă la punerea în scenă a piesei *Citadela sfărmată* de Horia Lovinescu, care, cu toate că poartă pecetea mediului bucureștean, prin adevărul ideilor sale, prin sinceritatea sentimentelor umane exprimate de autor, prin varietatea caracterelor, cunoscute și de publicul nostru maghiar, a stîrnit interes și a fost primită cu căldură. Aș dori să adresez cea mai fierbinte rugămintă autorilor noștri dramatici: să reprezinte oameni adevărați, oameni cunoscuți de noi toți, eroi care trăiesc printre noi și ale căror fapte să nu fie acoperite de cenușa șablonului. Materia primă cu care lucrează regizorul și actorul este fără doar și poate opera dramaturgului. Cu un material prim de proastă calitate, nici maestrul cel mai renumit nu poate confecționa o marfă finită de bună calitate.

Rareori se întîmplă în practica noastră — a teatrelor din provincie — să primim spre consultare o piesă a vreunui autor local care merită atenție. Scriitorii consacrați se polarizează de obicei în jurul revistelor literare; or, la noi, la Oradea, în afara cotidianului local, nu apare nici o revistă literară sau de specialitate. Lucrăm deci exclusiv cu începători, și dacă în noua stagiune vom putea prezenta totuși două piese originale — după cum ne e intenția — aceasta se datorește în mare parte influenței pe care teatrul o exercită asupra „penelor noi” și, nu în ultimul rînd, sprijinului pe care li-l acordă.

Totuși, găsirea acestor două opere mai valoroase și munca asupra lor sînt un fapt întîmplător. Această activitate ar trebui să fie mai organizată. Cred că Direcția Teatrelor din Ministerul Culturii ar avea posibilitatea să repartizeze mai chibzuit autorii pe lîngă diferite teatre din provincie, pentru ca această muncă să nu se mai desfășoare atît de întîmplător și de sporadic ca în prezent.

Abia după definitivarea textului, începe munca propriu-zisă a slujitorilor scenei — actori și regizori — asupra piesei. Scopul lor este de a da viață, a însufleți litera, pînă atunci inertă, a autorului. În această privință, rolul, datoria oamenilor de teatru este de a reda în mod integral, neștirbit intențiile autorului, de a scoate în relief ideile sale, a le imprima spectatorilor. Ar fi greu — mai mult, imposibil — a da rețete, cum să realizeze această sarcină regizorul sau actorul. Punerea în valoare a conținutului — iată scopul întregului proces al transpunerii scenice. Aici, pe lîngă eforturile pedagogice, didactice ale regizorului, un rol determinant revine artistului, care sintetizează de fapt — prin mijloacele sale proprii și specifice — figura visată de autor. Trebuie să mărturisesc că, în această privință, în activitatea mea de zi cu zi, găsesc un sprijin sigur în colectivul de artiști, în sensibilitatea și inteligența actorilor de talia lui Dukász Anna, Mogyoróssy Győző, Dalnoki András, în minunatul instinct intuitiv al lui Solti Miklós, Cseke Sándor, Szögi Arany, Palucz Vilma, în cunoașterea necesităților scenei de către Ihász Aladár, Gábor József, în ampla cultură teatrală a lui Bárdi Teréz și în entuziasmul și dis-

ciplina întregului ansamblu de artiști și tehnicieni. Acest complex de valori, la care se mai adaugă sincera intenție de trăire a rolurilor, ne îngăduie să afirmăm, fără pericolul îngimfării, că am reușit, prin eforturile noastre comune, a reda la un nivel artistic corespunzător, o serie de piese înscrise în repertoriul nostru.

II

După cum am mai spus, textul oferit de autor este materia primă cu care muncim noi, oamenii de teatru. Se întâmplă des ca această materie primă să prezinte, în unele locuri, deficiențe. Practica noastră din trecut a fost, în această privință, simplă. Aidoma unui croitor care ocolește greșelile de țesut ale stofei, am luat și noi foarfeca și am tăiat părțile găsite necorespunzătoare. Bineînțeles, astăzi această practică nu mai poate fi valabilă, mai ales dacă muncim cu piesa unui autor căruia îi putem comunica observațiile noastre și în înțelegere cu care putem efectua schimbările găsite necesare de noi. Pe de altă parte, tăierile, modificările de text în operele clasice au o oarecare tradiție, verificată în timpul deceniilor. Sint cazuri cind tăierile în textele clasice se prezintă ca o necesitate imperioasă. Nu de mult, la Budapesta, un teatru de frunte a prezentat opera nemuritoare a lui Shakespeare, *Hamlet*, jucată fără tăieturi. Rezultatul: spectacolul avea o durată de șase ore. Se înțelege că publicului de azi îi vine greu să asiste la un spectacol de teatru care durează pînă la ora 3 noaptea. Și nu sint rare nici piesele autorilor contemporani, de 100—120 de pagini, deci cu o durată de 5—6 ore. Sint deci cazuri cind tăierile, modificările de text sint determinate de necesitățile practice ale duratei spectacolului.

Nu incăpe însă îndoială că asemenea intervenții chirurgicale trebuie făcute cu mult tact și simț de răspundere. Nu voi uita curînd critica ce mi s-a adus cu prilejul prezentării, la teatrul nostru, a piesei *Vocea Americii* de Lavreniev. Nici astăzi nu-mi dau seama dacă eu n-am înțeles pe deplin intențiile autorului, sau dacă traducerea în limba maghiară era superficială; oricum, părerea mea a fost că finalul actului III se prelungește prea mult, încetinește ritmul desfășurării și am hotărît — de comun acord cu ceilalți colaboratori ai teatrului — să modificăm textul pe alocuri. Se înțelege că presa nu a rămas — și nu a putut să rămînă — indiferentă față de această intervenție... De atunci, bisturiul și creionul roșu nu mai sint atît de des folosite, ceea ce a determinat pe unii critici să ne facă observații, anul acesta, că nu am intervenit, „pe ici, pe colo, fără lezarea moștenirii spirituale a lui Bródy Sándor“, în una din scenele piesei *Învățătoarea*.

Cu totul altfel se prezintă problema modificărilor de decor în spectacol. Iată, bunăoară, soluția de decor a piesei *Avansarea șefului*, în montarea teatrului de la Petroșani, prezentată la decadă, mi s-a părut foarte fericită, deși nu acoperea într-un tot decorul descris de autor. Peronul gării, ocupînd o mică parte a scenei, și evenimentele ce se petreceau pe acest peron nu numai că nu au fost nepotrivite, ci, dimpotrivă, au subliniat acțiunea comediei.

Aș putea da și alt exemplu. Am citit deunăzi piesa *Cîntecul de leagăn vîndut*



de Halldor Laxness. Decorul actului II reprezintă culisele unui varieteu, iar acțiunea — în anumite momente și timp destul de îndelungat — se petrece în spatele acestor culise, deci pe scena închipită dincolo de decoruri. Oare, regizorul acestui spectacol n-ar avea dreptul să modifice această situație nepotrivită scenei, aranjînd în așa fel scena, ca decorul să reprezinte atît culisele, cît și partea scenei dinspre rampă ? Cred că regizorul va da un ajutor efectiv autorului, punînd în valoare — fără pierderi în expresia artistică — toate momentele necesare scenei amintite.

Cu reducerea decorurilor, lucrurile stau altfel. În principiu, nu găsesc justă această practică. Sînt însă cazuri cînd această măsură nu dăunează deloc. Iată, de pildă, spectacolul *Cel din urmă*, prezentat în mai toate teatrele din țara noastră într-un singur decor, fără ca această măsură să fi redus ceva din valoarea prezentării artistice. Sînt cazuri cînd măsura reducerii decorurilor este determinată de cauze obiective. Mă refer la turneele noastre pe scene mici, improprii, unde cele mai fastuoase montări se reduc — prin natura lucrurilor — la cîteva cortine și elemente de decor. Și totuși valoarea creației artistice, actoricești, nu trebuie să fie cu nimic inferioară celei din mediul obișnuit ! Iată marea răspundere a artistului față de publicul spectator ! Condiția ce se cere nu este ușor de îndeplinit. Asta o știu toți cei care au văzut măcar o dată lumina reflectoarelor.

III

După opinia mea, „poezia” spectacolului se realizează oarecum de la sine, atunci cînd toate datele textului sînt respectate și valorificate la maximum. De bună seamă că, pentru realizarea acestui lucru, regizorul e chemat să-și pună în mișcare toate resursele artistice.

Regizorul e și meșteșugar, adică organizator tehnic al spectacolelor, după cum e și artist, adică un factor care poate să prefacă atributele ascunse în text în elemente care să dea strălucire și farmec montării. Pe scurt : după mine, poezia unei piese montate e egală cu realizarea tuturor intențiilor și avinturilor implicate de autor în textul său.

IV

Desigur că teatrele, și în primul rînd regizorii, trebuie să acorde un substanțial ajutor autorilor dramatici care se prezintă cu „materia lor primă”, pentru îmbunătățirea calității acestora. Firește, vor fi unii dramaturgi — mai ales începătorii — care nu vor fi destul de inițiați în problemele tehnicii scenice, alții care nu vor putea cîntări cu destulă siguranță efectul unei expresii sau altelea. Toate acestea sînt de mai mică importanță. Principalul e tipizarea, individualizarea personajelor, pentru ca regizorul, artistul, să recunoască figurile și pentru ca acestea să aibă o înrîurire pozitivă asupra fanteziei creatoare a slujitorilor scenei. Cu alte cuvinte, cerem și așteptăm de la creatori bogăție de idei, roluri bune, acțiuni dense în dramatism, desfășurare logică a evenimentelor. Mai simplu și mai concis : piese bune, pline de idei constructive, interesante, care să oglindească realitățile zilelor noastre.

În mod particular — atît pentru că temperamentul meu artistic e înclinat spre această specie, cît mai ales, pentru satisfacerea unei largi exigențe a publicului — aș invita cu insistență pe autorii dramatici să scrie comedii. Comedii care să stirnească un ris sănătos, care să contribuie la crearea unui climat de optimism robust, în sfîrșit, care, cu mijloacele ironiei și ale satirei, să tragă hotarul între ceea ce este vechi și neguros și ceea ce este nou, luminat de perspectivele unei vieți trăite în frumusețe.

Gróf LÁSZLO

Hinc sunt leones

Acest reportaj, spre deosebire de majoritatea materialelor asemănătoare, nu urmărește să vă înfățișeze noutăți. „Noutățile” reportajului nostru erau valabile la 8 septembrie. Așa că acest material servește mai mult drept o oglindă retrospectivă. Poate, cindva, mai devreme sau mai târziu, un cercetător va fi interesat să afle în ce stadiu de pregătire se aflau teatrele noastre cu câteva zile înainte de deschiderea stagiunii, în ce privește repertoriul și, mai ales, repertoriul original... Să pornim deci să vedem rezultatele străduințelor colectivelor teatrale, ale directorilor, ale secretarilor literari...

Teatrul Național din București la 5 septembrie

În momentul în care tocmai ne pregăteam să scriem ceva despre noua stagiune a primei noastre scene, despre premierele de anul acesta, iată că un coleg ne atrage atenția asupra ultimelor știri privind stagiunea Naționalului, apărute în „Informația Bucureștiului” de azi (vineri 7 septembrie 1956 — n.n.). Iată știrile reproduse întocmai :

DESCHIDEREA STAGIUNII TEATRULUI NAȚIONAL

„I. L. CARAGIALE”

Premierele pînă la 1 ianuarie și repertoriul teatrului pentru anul 1957

La sfîrșitul lunii septembrie, pe scenele sălilor Comedia și Studio ale Teatrului Național „I. L. Caragiale”, cortinele, după o odihnă estivală, se vor ridica din nou. Piese de deschidere a stagiunii din această toamnă sînt comedia marelui Caragiale *O scrisoare pierdută* — prezentată pe scena Comediei — și piesa sovietică *Platon Krecet* de Al. Korneiciuk la Studio.

Dacă stăm să socotim, în ce privește noutățile, chiar pentru luna septembrie nu e un început prea îmbietor.

— Vedeți, teatrul a fost la Paris. Acum însă nu știm nimic concret... Sper că vă este cunoscut succesul obținut de teatrul nostru în fața publicului parizian, ne spune directorul teatrului.

— Îl cunoaștem și ne-a bucurat. Dar publicul nostru ce va vedea ? Cu ce începeți stagiunea ?

— Reluări !... Știți însă că în sala „Sarah Bernhardt”...

— Nu vă putem spune încă nimic concret... Publicul parizian a făcut o primire

— Proiecte ? Noutăți pentru publicul *bucureștean* ?

— Avem proiecte interesante: *Regele petrece*, *Dușmanii*, *Topaze* de Pagnol, sau poate *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, *Un dușman al poporului* de Ibsen și *Maior Barbara* de Shaw. Din dramaturgia originală sperăm că *Ziariștii* lui Al. Mirodan să fie gata în câteva săptămîni. Avem greutăți, mulți dintre actorii fruntași sînt ocupați cu filmările la cinematografie. Ne mai gîndim și la o dramatizare după *Soldatul Svejk*, la o piesă inspirată din 1907... Dar totuși nu putem uita succesul parizian.

Nemaiaflind nimic nou ne vom mulțumi tot cu relatarea „Informației”, care spune textual că „acest repertoriu bogat și variat va fi completat de piese originale aflate acum în lucru pe masa autorilor: Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Tiberiu Vornic, Francisc Munteanu care au încheiat contracte cu Teatrul Național”.

Cînd le vor preda și ce pîese anume scriu?... Misterele Parisului! ar putea spune un răutăcios.

Aşa că viitoarea stagiune *bucureşteană* a Teatrului Naţional se arăta neclar profilată la data de 8 septembrie.

Teatrul Armatei.

— Când și cu ce se va deschide stagiunea ?

— La ora 6, apoi Cei trei mușchetari, Despot Vodă, Zbor de noapte, Dragoste țirzie.

— Şi premiere ?

— Piesa sovietică *Un prieten uitat* de Salinski, *Femeia îndărătnică*, comedia maghiară *Marele bijutier* de Frigyes și Majoros.



— Dar originale ?

— Avem piese în lucru cu Laurențiu Fulga, N. Tăutu și T. Vornic.

O primă paranteză : dacă ținem minte, pe Tiberiu Vornic l-am întâlnit și în planul Teatrului Național. Activ scriitor dramatic ! — n.n.

Altă paranteză. Formăm numărul 8.06.84 :

— Tovarășul Laurențiu Fulga ?

— Eu !

— Cum se cheamă piesa, pe care o scrieți pentru Teatrul Armatei ?

— Niciunul.

— Ce titlu-i ăsta ?

— Nu-i titlu pentru că nu scriu nici o piesă și în general multă vreme nu voi mai scrie teatru.

Fără comentarii. Închidem paranteza...

— Dar ceva precis din dramaturgia originală ?

— Precis e faptul că nu avem nimic.

La Teatrul Tineretului.

Secretara literară ne dă informații cu privire la deschiderea stagiunii.

— Deschiderea stagiunii se face cu *Romanticii* de Petru Dumitriu și Sonia Filip. Vom mai înscena și *Romanțioșii* lui Rostand.

— Mulțumesc, tovarășă Sonia Filip ; dar altă premieră ?

— Secret.

— Cum adică ? Chiar secret ?

— Secret !

Și noi care avem... romantismul să credem că vom afla ceva.

*

Citaodată e bine ca dramaturgia originală să fie prezentată măcar în reluări, așa cum face de pildă Teatrul Nottara cu *Nota zero la purtare* și *Patriotica Română*.

Și provincia

După „bogăția” de date culese în Capitală, nu ne rămâne decît să ne îndreptăm către provincie. În provincie am nimerit în epoca căutărilor. Se caută un repertoriu, un director, un buget, o schemă mărită. Cereri, cereri, mutări, transferări, avansări.

La Timișoara, stagiunea se va deschide cu reluarea ultimului spectacol din primăvară, *Doamna ministru* de Nușici. Va urma apoi *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, piesă care a făcut obiectul unui turneu de 30 de zile.

— Asta au mai văzut-o timișorenii. Spectacole noi ? replicăm noi, tovarășului contabil-șef, „singura persoană din teatru în măsură să ne dea informații”.

— O chestiune personală de A. Stein și *Ziaristii* de Mirodan. Cu secția germană situația e mai... neclară. La Timișoara ea va reprezenta *Minna von Barnhelm*, a cărei premieră a avut loc la Reșița cu luni în urmă. Secția maghiară va prezenta piesa în versuri *Cavalerul mut* de Heltai Jenő.

— Și deschiderea stagiunii, mai întreb eu...

— Nu cred că tehnic va fi posibil să deschidem la data oficială. (Eu cred în pronosticurile contabililor-șefi.)

Un teatru nou

...Teatrul de Stat din Arad e legat în schele, forfotește de activitate. S-au mărit holurile, balcoanele, interiorul a fost renovat. Directorul teatrului a zimbit cînd l-am întrebat de repertoriu.

— Vino să vezi !... Întil, reparațiile.

Am urcat schele, am încercat tencuiala, am probat fotoliile.

— Deschidem cu *Vîforul* de Delavrancea, apoi va urma *Cavalerul mut* și o piesă românească, poate *Patima roșie*, poate *Jocul de-a vacanța*, apoi *Tragedia optimistă*, *Școala calomniei*, *Profesiunea d-nei Warren*, *Moartea unui voiajor comercial* de Miller, *Învierea* de Tolstoi, *Intrigă și iubire*, *Fii bun pînă la moarte* de Zsigmond, o comedie muzicală, o operetă...

Secția romină și cea maghiară a Teatrului de Stat din Oradea vor deschide stagiunea cu piese originale: *Inima noastră* de V. Luca în limba romină (spectacolul a fost premiat la Decadă, dar el nu a fost prezentat în Oradea) și *Spicele dragostei* de I. Molnár (în repetiție în regia autorului).

Colectivul din Oradea vădește o accentuată preocupare de a căuta noi rezolvări, de a-și alcătui un repertoriu variat. *Comedia erorilor* de Shakespeare, *Evantaiul* de Goldoni, *Nekrasov* de Sartre, comedia muzicală *Cu dragostea nu-i de glumit* vor vedea lumina rampei în prima parte a stagiunii, urmate probabil de *Despot Vodă*, *Amphytrion* de Plaut, la secția romină, și *Nora*, *O chestiune personală*, opereta *Dragoste de țigan*, *Sfînta Ioana* de Shaw, *Mama* de Capek, la secția maghiară.

Se întilnește aici un entuziast colectiv plin de speranțe, tineri regizori dornici să încerce formule noi și îndrăznețe. Ca și în alte teatre, colectivul din Oradea este preocupat de găsirea unei piese în vederea concursului tinerilor actori de anul acesta. Se pare că s-au oprit la piesa sovietică *Ulița fericirii*...

În schimb, directorul teatrului din Reșița ne-a vizitat el la redacție după apariția în revista noastră a unui articol care ridică problema lipsei de actori frunzași a acestui teatru.

— Avem acum condiții minunate pentru actori, ne-a spus el. Am obținut măririi de scheme, încadrări pînă la 15/1, avem un bloc cu locuințe pentru actori...

— Dar actori ?

— Voi obține transferarea unor virfuri artistice. Iată de pildă cunoscutul actor de comedie Iordănescu-Bruno, el va juca pe Ianke din piesa lui V. I. Popa cu care deschidem stagiunea.

— Cînd ?

— Joi 4 octombrie precis, în regia lui Ion Șahighian. (Cititorii vor avea posibilitatea să verifice exactitatea acestei afirmații.)

— Și alte piese în repertoriu ?

— *Cu dragostea nu-i de glumit*, spectacol pentru tîneret, *Mama* de Capek, puternica dramă iugoslavă *Furtuna echinocțiului* de Voinovici.

— Originale ?

— Am auzit că Ana Novac ar fi scris o piesă nouă și...

Hinc sunt... leones

Așa cum odinioară pe anticele hărți geografice se lăsa un loc alb acolo unde erau regiuni neexplorate și se adăuga: „hinc sunt leones” (aici sînt lei, de aici mai departe nu se poate cerceta), cele mai multe teatre și-au lăsat un loc liber în repertoriu cu o mică explicație în paranteză: piesă originală.

La Oradea se auzise „ceva” de comedia la care lucrează Aurel Baranga, la Reșița despre drama pe care o scrie Ana Novac, iar la Orașul Stalin despre noua piesă a lui Horia Lovinescu... Dar încă nimic sigur. Dacă ar fi după cerințele colectivelor, autorii noștri dramatice ar trebui să scrie piese cu multă acțiune, cu puține decoruri (dacă se poate un singur interior) și cu multe personaje feminine. Lipsa de perspectivă cu privire la piesele originale face ca în timpul stagiunii toate colec-

tivele să se repeadă asupra unei aceleiași piese — prima care e gata și aprobată. Stagionile trecute ne-au oferit asemenea exemple. Poate ar fi greu de invitat autorii dramatici să-și planifice inspirația în lunile de iarnă, dar s-ar putea găsi soluții dacă teatrele ar lucra direct cu autorii dramatici în loc să aștepte birocratic plicurile cu piesele multiplicate de serviciul de repertoriu, dacă teatrele ar fi mai apropiate de autori, dacă secretarii literari s-ar ocupa mai mult de munca de creație și mai puțin de conceperea rapoartelor administrative, dacă...

Și Biserică

Să presupunem că într-unul din trenurile care ne-au purtat în acest raid am întâlnit un tânăr slab, palid la față. Ni s-a părut o figură cunoscută.

— Spiridon Biserică, s-a recomandat el.

— Bine, dar de ce așa palid... Ca personaj dramatic critica nu v-a făcut încă acest reproș...

— Sint ostenit de atâtea reprezentații și turnee. Toate teatrele și-au acoperit locul viran „piesă originală” cu mine...

— Bine, dar sint și alte comedii noi!

— Am văzut că s-au anunțat pentru la toamnă niște comedii noi: *Gaițele*, *Titanic Vals*...

— Ce-i de făcut ca să nu mai suferi?

— În primul rînd, Aurel Baranga să-și termine noua comedie, izbăvind-mă pe mine. Aș propune un „congres al eroilor” din dramaturgia noastră: Arjoca, doctorul Murgu, Petru Dragomirescu, să cerem cu hotărîre mai intîi și intîi să ni se mărească „schema”. Nu de alta, dar cred că s-au plictisit și cronicarii să ne tot citeze. Mă bucuram că după Congresul scriitorilor o să mai răsufu... Aș !... sau poate mister. Autorii noștri se pare că sint oarecum „conspirativi”. Țin în secret piesele lor pînă cînd ele sint gata aprobate... Și deși sint un erou imaginar, totuși fac o remarcă practică. În general, autorii sint invitați să lucreze direct cu teatrele. Dar nu toți autorii. Cei frunțași nu... de aceea teatrele nu le cunosc de multe ori piesele... În sfîrșit, ca un erou de comedie ce mă aflu, aș dori să mă despart de trecutul meu... rîzînd la alte comedii, ca și de alte personaje.

*

Unui bun reportaj i se cer drept încheiere citeva concluzii. Din păcate, nu le putem anticipa. Cînd veți citi acest reportaj stagiunea va fi început.

Și dacă, așa cum scria pe genericul filmelor americane, între cele cuprinse în acest reportaj și piesele reprezentate de respectivele teatre nu există o potrivire, aceasta se datorește etc... etc...



Centenarul teatrului bulgar *

În istoria culturii naționale bulgare, teatrului îi revine un loc de seamă, el fiind unul dintre factorii de prim ordin ai complexului proces de formare a culturii naționale. De la primele sale începuturi, teatrul bulgar s-a pus în slujba maselor largi ale poporului, servind cauza libertății naționale, propagând larg ideile revoluționar-democratice și reflectând multilateral viața și lupta poporului bulgar.

Începuturile teatrului bulgar trebuie căutate în al patrulea deceniu al veacului trecut. În istoria culturii bulgare, această epocă se leagă de o neobișnuit de largă preocupare pentru întemeierea de școli. În adevăr, odată cu răspindirea școlilor de cultură generală, încep să apară și cele dintii manifestări teatrale organizate de elevi și profesori. Astfel, o corespondență publicată în 1846 în ziarul „Liuboslovie“ consemnează unul dintre primele spectacole teatrale oferite în 1845 de elevii școlii din Șumen, cu prilejul încheierii anului școlar.

Din informațiile relatate în acest ziar, se poate deduce că 144 de elevi și profesori au organizat un spectacol de teatru la care au participat personalitățile oficiale ale orașelului, părinții elevilor, meseriași, țirgoveți și alții, la fel de uimiți de această „ciudată și nemaivăzută reprezentație“.

Micile spectacole școlare, rod al unei intense activități pedagogice, formează nucleul teatrului bulgar de astăzi. Depășind granițele sălilor școlarești, ele au sădit în masele populare dragostea pentru arta teatrală. Prin neobosita strădanie a caselor de citit din orașele Lom și Șumen, importante focare de cultură națională ale veacului trecut, s-au putut organiza în 1856 primele reprezentații teatrale, acestea marcând începutul dezvoltării teatrului bulgar modern.

Era firesc ca, odată cu aceste manifestări ale artei scenice naționale, să se facă cunoscute și primele lucrări ale literaturii dramatice bulgare. Învățători și scriitori ca Iordan Konstantinov Djinat, Petko P. Slaviekov, Vasil Popovici, Teodosi Ekonomov, Dimitar Sișmanov și alții au creat mici texte dramatice, dialoguri scenice, pentru uzul spectacolelor școlare, înălțând astfel temelile viitoarei dramaturgii naționale, ai cărei inițiatori au fost marele Dobri P. Voinikov și Vasili Drumev, autorul dramei populare *Ivanko—ucigașul lui Asan*. Fără îndoială, creația dramaturgilor bulgari n-a fost scutită de o anumită influență din partea literaturii dramatice a altor popoare, așa cum dezvoltarea artei teatrale bulgare a fost puternic stimulată de mișcarea teatrală din Rusia, România, Grecia, Serbia, ca și din unele țări ale apusului european.

* Articol scris pentru revista „Teatrul“

Dobri Voinikov, bunăoară, care a locuit un timp la Brăila, a avut prilejul să cunoască indeaproape teatrul românesc și problemele lui, să stea de vorbă cu cițiva dintre animatorii mișcării teatrale românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în special cu actorii Matei Millo și Fany Tardini, ale căror pilde artistice și sfaturi i-au fost de un real folos. La rindul său, Konstantin Velickov s-a putut familiariza cu viața teatrală din Constantinopole, transmițând teatrului bulgar experiența dobândită de arta scenică din Turcia.

Învățind din experiența altor popoare, scriitorii și oamenii de teatru bulgari nu s-au mărginit la însușirea ei mecanică, ci au fructificat-o, adaptind-o la formele specifice de dezvoltare ale artei teatrale autohtone. De aceea, aportul altor culturi naționale nu a fost de natură să stirbească rolul preponderent jucat în istoria teatrului bulgar de sutele de învățători — animatori anonimi ai vieții teatrale —, datorită cărora el și-a manifestat de la primele sale începuturi caracterul specific național, dezvăluind un conținut adinc patriotic și revoluționar.

Odată cu scuturarea de sub jugul otoman, mișcarea noastră teatrală cunoaște un nou avânt. El își găsește expresia concretă în larga răspindire a echipelor teatrale de amatori, grupate tot în jurul caselor de citit, al școlilor populare și în jurul altor instituții culturale. Dar în activitatea formațiilor de amatori se puteau distinge două orientări, corespunzând noilor condiții economice și sociale ale Bulgariei de atunci: de o parte o orientare cu adevărat populară, în spiritul tradițiilor teatrului școlăresc; de altă parte, una oficială, vădită mai ales de formațiile aparținând așa-ziselor „cluburi orășenești”, dintre care cele mai notorii erau cele ale ofițerilor. Prin activitatea lor, acestea din urmă au slujit concepțiile și aspirațiile artistice ale claselor stăpînitoare.

Se înțelege că, în etapa dată, nici spectacolele teatrale de amatori și nici dramaturgia reprezentată nu puteau satisface cerințele maselor largi. Astfel, în fața animatorilor mișcării teatrale bulgare se ridică cu toată stringența problema creării unui teatru profesionist și a unei dramaturgii răspunzând cerințelor unei arte teatrale de o înaltă ținută artistică.

Lupta pentru închegarea unui teatru profesionist este strins legată de numele marelui poet bulgar Ivan Vazov, care a militat atît înainte, cit și după dobîndirea independenței, pentru formarea unui teatru național reprezentativ. În același timp, un rol hotărîtor în crearea primului teatru profesionist a revenit trupei teatrale de pe lingă asociația tipografilor, formată din muncitorii tipografiei lui Hristo Dano din Plovdiv. Activitatea acestui ansamblu reprezintă o etapă avansată a mișcării artistice de amatori; ea marchează începutul teatrului profesionist bulgar. Datorită reprezentațiilor acestui ansamblu, mult prețuite de publicul spectator, pe de o parte, cit și luptei lui Ivan Vazov pe de alta. Adunarea Regională din Rumelia răsăriteană¹



Scenă din „Revizorul” de N. V. Gogol

¹ Regiune situată în nordul Bulgariei (n. r.)

a votat la 12 decembrie 1881 un buget de 75.000 groși, necesari creării unui ansamblu profesionist permanent.

Odată cu votarea acestui buget, organizatorii viitoarei formații profesioniste au avut de întâmpinat o seamă de greutăți, legate în primul rînd de concepțiile specifice feudalității, concepții larg răspindite încă în Bulgaria secolului al XIX-lea și datorită cărora atragerea femeilor spre activitatea artistică era mult îngreunată.

În pofida tuturor greutăților, lupta tipografilor din Plovdiv și a lui Ivan Vazov a fost totuși încununată de succes. În mai 1883, sub conducerea lui Ștefan Petkov Popov, a luat ființă prima formație teatrală profesionistă, cunoscută sub numele de *Ansamblul dramatic bulgar*.

În anii următori, ansamblurile profesioniste se înmulțesc. La Sofia, ia ființă în 1883 ansamblul *Osnova*, în 1890 *Trupa dramatică de operetă*, iar în 1892, *Trupa dramatică a capitalei „Ris și lacrimi”*.

Activitatea susținută a primelor ansambluri profesioniste sprijinită activ de animatori, cum a fost profesorul Ivan Șişmanov, ministru al Învățămîntului Public, a dus, în 1904, la întemeierea Teatrului Popular Bulgar. Prin grija aceluiași Ivan Șişmanov, noului teatru i se asigură condițiile necesare educării cadrelor sale actricești, în vederea formării unor puternice personalități artistice. În cadrul noului teatru, se dezvoltă tradițiile artei interpretative naționale, se cizează virtuțile artistice ale celor mai reprezentativi actori ai epocii, se creează spiritul și stilul pe care mai tîrziu avea să le preia și dezvoltă creator viitorul Teatru Popular „Kristiu Sarafov” din Sofia.

În perioada consolidării primului teatru profesionist, reprezentativ, dramaturgia bulgară înregistrează o seamă de succese răsunătoare.

Pe scena Teatrului Popular, și-a aflat întruparea scenică piesa lui Vasil Drumev, *Ivanko—ucigașul lui Asan*, scrisă încă în epoca renașterii naționale, ca și bogata operă dramatică a lui Ivan Vazov, ale cărui piese: *Cel fără adăpost*, *Sub jug*, *Spre*

Scenă din „Ivanko - ucigașul lui Asan” de V. Drumev





Scenă din „Mila țarului” de Kamen Zidarov

prăpastie, *Ivailo-Ivorilor*, *Carieristii* și altele, sint mindria dramaturgiei bulgare. Alături de acestea, pe scena aceluiași teatru au fost prezentate lucrările unor dramaturgi de frunte, ca : Anton Strașimirov, Petko Todorov, Peiu Iavorov.

Este demn de menționat că opera acestor maeștri ai dramaturgiei și-a putut afla deplina valorificare scenică datorită unei pleiade de minunați reprezentanți ai artei interpretative, care au ridicat nivelul artei scenice naționale și prestigiul teatrului bulgar din acea epocă.

Ar fi suficient să cităm creația lui Kirkov în *Hamlet*, sau în *Ferdinand* din *Intrigă și iubire*, a Adrianei Budevskă în *Nora*, a Zlatnei Nedeva în *Katiușa Maslova* din *Învierea lui Tolstoi*, a lui Kristiu Sarafov în *Tartuffe*, pe lângă mulți alții, pentru a exemplifica contribuția operei marilor scriitori ai lumii și a creației actorilor bulgari la consolidarea și înflorirea culturii naționale bulgare.

Oricît de mari ar fi fost însă succesele pe care actorii noștri le-au dobîndit în repertoriul clasic universal, adevărata consacrare le-a prilejuit-o întotdeauna dramaturgia națională. Rolul lui Galemanov din piesa cu același nume de St. L. Kostov i-a permis lui Kristiu Sarafov să repurteze una din cele mai strălucite victorii ale carierei sale actricești. Stoian Bacivarov în *Hadjiev* din *Mina de aur*; G. A. Stamatov și Vladimir Trendafilov în *Jvko* și *Noiden* din *Maeștrii* de Racio Stoianov; Bogomil Andreev, în *Makedonski* din *Cei fără adăpost* de Vazov; Petea Gherganova, în *Milkana* din *Maeștrii* au înscris pagini glorioase în istoria teatrului bulgar, transmițînd măiestria și experiența lor creatoare generațiilor contemporane de actori.

Succesele dobîndite de dramaturgia bulgară, care a preluat tradițiile dramaturgiei realiste ruse, au contribuit substanțial la dezvoltarea realismului scenic bulgar. Tradițiile realiste ale Teatrului Mic din Moscova sau cele ale Teatrului de Artă au trezit un puternic ecou în rîndurile dramaturgilor și actorilor teatrului național bulgar. Contribuția multilaterală și fecundă a acestor creatori a deschis

căile de dezvoltare ale teatrului bulgar contemporan, pe care actualii artiști — Vladimir Trendafilov, Petko Atanasov, Konstantin Kirimov, Ivan Dimov, Marta Popova, Nikolo Ikonov, Nikola Popov, Boris Mihailov, Irina Tacev și alții — îl poartă prin strădaniile lor pe drumul unei continue înfloriri.

În lupta pentru afirmarea profilului specific artei teatrale realiste bulgare, artiștii de azi ai scenei au fost însoțiți și ajutați de dramaturgii contemporani, care, în spiritul tradițiilor înaintașilor, au îmbogățit dramaturgia națională cu remarcabile lucrări, cum ar fi: comediele lui St. L. Kostov, dramele inspiratului cîntăreț dobrogean Iordan Iovkov sau piesele unor dramaturgi ca Racio Stoianov, Gheorghe Raicev, Ștefan Savov, Nikolo Ikonov și alții.

Dezvoltarea teatrului nostru pe drumul marilor tradiții realiste n-a fost lină, nici continuă. Ea a cunoscut numeroase opreliști puse în primul rînd de guvernânții burghezo-capitaliști și monarho-fasciști, care nu s-au îngrijit să dea teatrului condițiile prielnice unor creații valoroase și au promovat în schimb feluritele curente moderniste, menite să abată teatrul bulgar de la arta realistă, tradițională spre formalism. Aceste curente s-au lovit însă de dîrza rezistență a artiștilor bulgari, în mare parte organizată și insuflită de regizorul principal al Teatrului Popular, renumitul actor, regizor și pedagog, artistul poporului N. O. Massalitinov, care, format la școala Teatrului de Artă din Moscova, a întărit legăturile dintre teatrul bulgar și cel rus, consolidînd astfel bazele sănătoase ale artei noastre teatrale.

Creația artiștilor bulgari, strîns legată de popor și pusă în slujba lui, se caracterizează printr-o interpretare bazată pe o temeinică cunoaștere a vieții și o fină sesizare a psihologiei personajelor interpretate.

Iată de ce, chiar în anii stăpînirii monarho-fasciste, teatrul bulgar a luptat pentru promovarea dramaturgiei clasice ruse și universale, ca și a celei sovietice.

Tocmai datorită strînsei sale legături cu poporul și devotamentului său față de aspirațiile clasei muncitoare și țărănimii muncitoare bulgare, teatrul bulgar a putut cunoaște, imediat după 9 septembrie 1944 — data eliberării țării din robia capitalistă-fascistă —, un avînt puțin obișnuit. În condițiile noii Bulgarii eliberate, teatrul servește marea cauză a construirii socialismului, fiind un factor activ al acestei lupte.

În lupta lor pentru ridicarea culturii teatrale bulgare pe o nouă treaptă, oamenii de teatru din R. P. Bulgaria au primit un rodnic ajutor din partea oamenilor de teatru sovietici (N. V. Petrov, B. A. Babocikin, I. A. Zavadski etc.), care i-au clarificat, prin pilda artistică proprie și prin sfaturi, în o seamă de probleme din domeniul regiei și întreprinderii.

În Republica noastră populară, ființează 35 de teatre populare de stat și 15 teatre pe lingă casele de cultură. Artă teatrală bulgară se dezvoltă multilateral. Larga mișcare de amatori pe care o cunoaște, ca și dragostea unanimă a poporului bulgar pentru teatrul său, stau mărturie a locului important pe care arta teatrală îl ocupă în viața țării și în tezaurul culturii naționale.

Noile probleme care se ridică în fața poporului sînt izvorul unui puternic impuls creator pentru literatura dramatică bulgară. În acești ani, dramaturgii au creat lucrări valoroase, multe fiind reprezentate și în străinătate. Preocupați de soarta teatrului bulgar partidul și guvernul acordă o deosebită grijă formării unui repertoriu cu adevărat național, reflectînd viața poporului bulgar, munca lui eroică pentru construirea socialismului, eroismul poporului manifestat cu prisosință în trecutul zbuciumat. Strădaniile stăruitoare ale dramaturgilor noștri pentru crearea unor opere de o înaltă valoare artistică, cum sînt: *Mila țarului* de Kamen Zidarov, *Alarma*, *Cei ce caută fericirea* și *Iubirea* de Orlin Vasiliev, *Nora*, dramatizarea lui A. Hadjihrstov după romanul cu același nume de Gh. Karaslavov etc., sînt menite, fără îndoială, a da teatrului socialist bulgar, un conținut bogat și un stil nou.

Peisajul teatral francez



De la începutul acestui secol, arta teatrală din Franța a fost în întregime dominată de pilda și preceptele lui Jacques Copeau.

Acest mare reformator a înfăptuit o adevărată revoluție în arta teatrală a țării noastre, prin publicarea, în 1913, a manifestului „Vieux Colombier”. Deschizând focul împotriva teatrului boulevardier al vremii și a proastelor sale nărvuri, Jacques Copeau, întemeind celebra sa trupă de la „Vieux Colombier”, a proclamat că teatrul trebuie să fie o artă colectivă, nu apanajul unei vedete, că armonia generală a spectacolului trebuie să fie respectată pînă în cele mai mici amănunte, atît în ce privește jocul actorilor, cit și punerea în scenă, luminile și concepția decorurilor și a costumelor.

În loc să gitească acțiunea, încărcînd scena cu decoruri pretențioase, complicate și inutile, Jacques Copeau se mulțumea să sugereze locul acțiunii, folosind elemente decorative foarte simple, care puneau în relief jocul actorului, acesta dobîndîndu-și astfel primatul pe scenă.

Făcînd apel la marile texte clasice — printre altele la Shakespeare, cu *Noaptea regilor* și la Molière cu *Vicleniile lui Scapin* — Copeau se străduia să regăsească în spectacolele pe care le crea autenticul stil teatral și sensul jocului dramatic, care dispăruseră de pe scenele pariziene, făcînd loc anecdotei vulgare și dialogurilor de o totală platitudine. Exemplul lui Copeau a avut un răsunset imens. Succesorii săi imediați Charles Dullin și Louis Jouvet, colaboratorii lui cei mai apropiați la „Vieux Colombier”, cărora li s-au alăturat Gaston Baty și Georges Pitoeff, au format în 1926 celebrul *Cartel*, reunind cele patru teatre conduse de ei într-o asociație strînsă, care lupta împotriva teatrelor comerciale boulevardiere.

Acest mănunchi rodnic al celor patru mari animatori a dominat în întregime istoria teatrală în răstimpul dintre cele două războaie. Fiecare dintre ei a contribuit prin temperamentul său specific la înnoirea artei scenice franceze.

Charles Dullin a fost cel care, la Teatrul „de l'Atelier”, fondat de el în 1923, a desfășurat activitatea cea mai eficientă pentru reforma artei noastre dramatice. Pri-

* Articol scris pentru revista „Teatrul”

lejuind afirmarea unor autori tineri — cum au fost Marcel Achard, Salacrou, Zimmer, Alexandre Arnoux, Stève Passeur —, lipsit de bani, lipsit de vedete, grație exclusiv credinței sale înflăcărate în destinul artei ce slujea, Dullin a știut să atragă un public parizian din ce în ce mai numeros în sala Atelierului, rămasă de aci înainte celebră.

El a prezentat într-o montare nouă marile piese ale lui Shakespeare, printre care *Richard III* și *Iuliu Cezar*, sau piesele lui Aristofan: *Păsările*, *Pacea*; totodată, Dullin l-a jucat pentru întâia dată în Franța pe Pirandello. La școala Atelierului, s-au format unii dintre animatorii teatrului francez contemporan; Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, directorul Teatrului Național Popular, și eu însumi ne-am făcut acolo debutul.

În afara puternicului său talent de actor și de regizor, Jovet are marele merit de a-l fi determinat pe romancierul Jean Giraudoux să scrie teatru. Strinsa colaborare dintre ei a generat acele autentice capodopere care se numesc *Siegfried*, *Amfitrion 38*, *Intermezzo*, *Ondine*, *Războiul Troiei nu va avea loc* și care se înscriu printre cele mai mari succese ale teatrului contemporan.

Georges Pitoeff a știut, în numeroasele sale realizări, să aducă pe scenă suflul poeziei. Lui îi datorăm minunatele reprezentații cu *Sfânta Ioana* de Shaw, ca și descoperirea tinărului talent al lui Anouilh. Datorită lui, publicul francez a putut cunoaște pe Cehov și Tolstoi. Soția lui, acea fragilă și patetică Ludmilla Pitoeff, a fost interpreta ideală a spectacolelor realizate sub bagheta sa.

Arta lui Gaston Baty a fost mai curînd aceea a unui creator de imagini; prin luminația pe care o folosea, prin abilitatea și precizia punerilor sale în scenă, el știa să evoce locul acțiunii și atmosfera operelor pe care le reprezenta. Printre realizările sale cele mai izbutite se cuvine să cităm *Crimă și pedeapsă* după Dostoievski și *Capriciile Mariane* de Musset.

Războiul avea să pricinuiască răscoliri adînci în domeniul teatrului francez. Moartea îi răpi unul după altul pe marii animatori ai Cartelului; Pitoeff ne părăsi primul; trecură doar cîțiva ani și el fu urmat, curînd după eliberarea țării, de Dullin, apoi de Jovet și de Baty.

Opera lor a fost continuată de tineri animatori, aparținînd generației noi și care se inspirau din exemplul lor. În pofida opresiunii germane, teatrele au fost, în timpul ocupației naziste, printre puținele locuri unde s-a mai făcut simțit spiritul de libertate, atît de scump inimilor franceze.

În timpul anilor de război, s-au făcut cunoscute primele lucrări dramatice ale lui Montherlant, Sartre, Camus și s-a afirmat măiestria lui Jean Anouilh.

Tot în acea vreme, mulțumită remarcabilei montări de către J. L. Barrault la Comedia Franceză a piesei *Pantoful de mătase*, publicul parizian a avut revelația operei lui Paul Claudel.

După război, J. L. Barrault a reprezentat la Teatrul Marigny marile lucrări ale lui Claudel: *Împărțeaua de la miezul vieții*, *Schimbul*, *Cristof Columb*. *Pînea amară* a fost montată prin grija noastră la Atelier; *Îngerul a vestit pe Maria*, la Comedia Franceză; în sfîrșit, *Orașul* a fost jucat de Jean Vilar, chiar în anul morții lui Claudel.

Scriitorul André Gide a cunoscut și el, înainte de moarte, bucuria de a vedea triumfînd pe scena Comediei Franceze piesa lui, *Pivnițele Vaticanului*, în timp ce Jean Vilar monta cu subtilitate și spirit, *Oedip*, de același autor.

Montherlant a scris *Regina moartă*, piesă urmată de *Fiul nimănui*. După război, Montherlant ne-a dat *Maestrul Ordinului Santiago* și *Port Royal*, care triumfă actualmente la Comedia Franceză.

Prima piesă a lui Sartre, *Muștele*, a fost montată de Charles Dullin în timpul ocupației; după război, Sartre revine în teatru cu *Fără ieșire* (*Huis clos*), *Mîini mînjite*, *Tirfa respectuoasă*, iar anul trecut, cu încercarea de farsă satirică *Nekrasov*,

care — prost pregătită și montată în prișă — n-a avut parte de succesul meritat.

Camus a dat teatrului dramele lui sobre: *Neînțelegerea*, *Drepții* și *Ciuma*. În sfârșit, Marcel Aymé, al cărui talent de povestitor și de malițios creator al fantasticului modern se afirmase în numeroase scrieri literare, și-a făcut debutul în teatru cu *Lucienne și măcelarul*, urmată de *Clérambard*, iar recent, de necruțătoarea lui satiră la adresa magistraturii: *Capul celorlalți*, care a cunoscut un succes îndelungat pe scena Atelierului. De altfel, în prezent, se joacă la același teatru o altă piesă de Marcel Aymé, *Păsările lunii*, un fermecător basm filozofic.

În sfârșit, perioada de după război este marcată de puternica înflorire a operei lui Anouilh; după *Balul hoților*, *Întîlnirea de la Senlis*, *Antigona*, Atelierul înregistrează succese cu *Invitația la castel* și apoi cu *Colomba* de același autor.

Piesa *Ciocirtia*, ca și ultima lucrare a lui Anouilh *Ornifle*, se bucură deopotrivă de succes pe alte scene pariziene, alături de *Repetiția sau dragostea pedepsită*, montată de J. L. Barrault.

Între timp, se înfăptuiește un proces de simțitoare înnoire și în rindurile scriitorilor noștri boulevardieri; Verneuil, Bernstein, Bourdet și cei de o seamă cu ei cedează locul autorilor descoperiți de animatorii Cartelului: Achard, Salacrou, Stève Passeur, sau confrăților lor mai tineri, care s-au afirmat după ultimul război: André Roussin, Sauvageon, Husson.

Acești autori aduc pe scenele boulevardiere spiritul unui teatru mai disciplinat, în care regizorul joacă un rol din ce în ce mai important. Datorită acestui lucru, se estompează treptat hotarul dintre teatrul de artă și teatrul boulevardier, același regizori trecînd fără tranziție de la un gen la altul. Directorii de scenă încep să joace un rol precumpănitor în actuala orientare a teatrului francez.

Printre cei mai înzestrați, putem cita pe Raymond Rouleau, ale cărui puneri în scenă cu *Vrăjitoarele din Salem* și *Cyrano* au reținut atenția cercurilor artistice; pe Jean Mercure, regizorul scrupulos al piesei *Sud* de Julien Green și al lucrării pirandelliene *Voluptatea onoarei*; pe Jean Meyer care a știut să treacă fără efort de la punerea în scenă plină de fantezie a *Curcanului* de G. Feydeau, la acea foarte sobră a piesei *Port Royal* de Montherlant și a cărui influență se resimte în mai toate spectacolele Comediei Franceze, al cărei societar este; în sfârșit, pe Grenier, montînd cu talent spectacolele Companiei Grenier-Hussenot, una dintre cele mai simpatice ale teatrului francez, care a înregistrat numeroase succese, de la *Liliom* de Molnár și pînă la actualul său triumf cu *Cei patru colonei îndrăgostiți* de Ustinov. Firește că în fruntea tuturor acestor regizori trebuie să amintim de Jean-Louis Barrault, care montează cu talent toate spectacolele Companiei Barrault-Renaud, și de Jean Vilar, animator al Teatrului Național Popular și al cărui gust triumfă strălucit în realizările acestui ansamblu.

Alături de lucrările autorilor francezi contemporani sau de opere din reper-



Jean-Louis Barrault în „Personajul combatant” de Jean Vauthier

toriu clasic francez, toți acești regizori au pus deseori în scenă lucrări aparținând unor autori străini.

Astfel, comemorarea a 50 de ani de la moartea lui Cehov a prilejuit strălucite spectacole mai multor teatre pariziene. Barrault a pus în scenă *Livada cu vișini*; Sacha Pitoeff, fiul lui Georges Pitoeff, un tânăr talent care se afirmă cu fiecare nouă realizare, a prezentat *Trei surori*; în sfârșit, Teatrul „de l'Atelier” a prezentat, în direcția mea de scenă și în decorurile lui André Bakst *Pescărușul*. În anii din urmă, au fost reprezentate la Paris și alte lucrări din repertoriul rus. Astfel: *O lună la țară* de Turgheniev la Comedia Franceză, *Azilul de noapte* de Gorki la Teatrul „de l'Oeuvre”, de către Sacha Pitoeff, iar pe scena Atelierului *Revizorul* de Gogoș, într-o adaptare ce-mi aparține și în direcția mea de scenă.

Teatrul italian este prezent pe scenele pariziene prin numeroase reluări ale pieselor lui Pirandello; printre cele mai importante, cităm: *Fiecare cu adevărul lui* și *Șase personaje în căutarea unui autor* la Comedia Franceză, *Henric IV* la Atelier și *Voluptatea onoarei* la Teatrul „Saint Georges”. Succesul repurtat de piesele *Insula caprelor* și *Jucătorul* la Atelier, sau de *Irina e nevinovată* la Marigny a adus o binemerită consacrare autorului lor, tânărul dramaturg italian Ugo Betti.

Teatrul englez a cunoscut și el momentele sale de glorie, mai ales cu piesele lui Shaw, al cărui *Pygmalion*, în interpretarea lui Jean Marais, a repurtat un uriaș succes; de asemenea, cu piesele lui Oscar Wilde și, firește, cu marile opere ale lui Shakespeare, reprezentate fie la Comedia Franceză, fie la T.N.P. Tot la T.N.P., Jean Vilar a prilejuit publicului parizian cunoașterea pieselor *Printul de Homburg* de Kleist, *Moartea lui Danton* de Büchner, *Mama Curaj* de Brecht.

Repertoriul spaniol a fost reprezentat mai ales prin piesele lui Lorca, dintre care *Casa Bernardei Alba*, *Yerma* și *Donna Rozita* s-au bucurat de o mare prețuire și de favoarea publicului nostru.

În schimb — cu excepția *Vrăjitoarelor din Salem* și a piesei *Drumul tutunului* — teatrul american nu a înregistrat un real succes la Paris, deoarece caracterul oarecum primitiv al realismului lui nu corespunde concepției noastre despre teatru.

Scenă din „Orestia” de Eschil în regia lui J. L. Barrault



Toate încercările de a relua la Paris marile succese de pe Broadway s-au soldat cu eșecuri.

Cu *O scrisoare pierdută* de Caragiale, teatrul românesc și-a făcut anul trecut pentru întâia oară apariția pe scena unui mic teatru experimental de pe malul stîng al Senei: „Théâtre de Poche”. Piesa a reperat un real succes, atît de public cît și de critică.

Tot pe scena unui mic teatru, Studioul „Champs-Élysées”, obține un frumos succes de public piesa *Scaunele* de Eugen Ionescu. Ionescu face parte din rîndurile acelei avangărzi teatrale care, prin Beckett, Adamov, Vauthier și Audiberti, se străduiește să găsească drumuri noi pentru teatrul francez. Originalitatea acestor autori noi nu poate fi tăgăduită, dar pesimismul lor, chiar atunci cînd este temperat de cruditătea comică a stilului, nu le-a îngăduit încă să cîștige marele public, cu excepția lui Audiberti.

Acest succint tablou al activității teatrului parizian, care se cuvine a fi întregit cu manifestările prilejuite de Festivalul Internațional de Artă Dramatică, reunind la Paris timp de două luni cele mai bune ansambluri din străinătate, arată cît de viu și de variat este teatrul nostru. Bogăția de expresii a artei noastre dramatice, marele număr de actori talentați, de regizori inventivi și de decoratori de gust fac din teatrul nostru un minunat mijloc de exprimare, care obține totdeauna în străinătate un succes real și îndreptățit. Totuși, trebuie să recunoaștem că de un an încoace în atmosfera noastră teatrală se constată o ușoară deprimare. Ce-i drept, nădăjduim că e o stare trecătoare, similară cu aceea pe care o cunosc în prezent mai toate țările. În Franța, ea se datorează, fără îndoială, spectacolelor de televiziune, care de un an cunosc un avînt de neînchipuit. Deocamdată, această concurență a televiziunii poate stînjiți teatrul; în cele din urmă, însă, ea trebuie să-l ajute să-și găsească drumurile ce-i sînt proprii, întocmai după cum concurența cinematografului, la începuturile sale, l-a ajutat să se elibereze de „mașinăria de mare spectacol” de care era împovărat.

Comuniunea între spectator și actor o poate crea numai teatrul; ea nu va

Scenă din „Păsările lunii” de Marcel Aymé, reprezentată de ansamblul Atelierului



putea fi niciodată înlocuită printr-un mijloc mecanic de reproducere a imaginilor. Dar pentru ca această comuniune să existe cu adevărat, trebuie să revenim la primatul textului pe scenă. Numai textul care oferă idei poate crea comuniunea între scenă și sală. Acest primat al textului, a cărui nevoie o resimțim cu toții în momentul de față, ne obligă să fim foarte exigenți față de lucrările ce ni se propun. După exemplul lui Giraudoux, Montherlant și Claudel, teatrele noastre de artă prețind autorilor un dialog de o calitate putând rareori fi găsită la un debutant. De aci provine strădania unora dintre animatori de a câștiga de partea teatrului pe tinerii romancieri al căror talent s-a afirmat în scrieri literare.

În ce mă privește, îmi închin în prezent toate eforturile acestei acțiuni de înprospătare a cadrelor de autori și nădăjduiesc ca, în această stagiune, să reprezint lucrările unor romancieri de curind poposiți în lumea teatrului: Félicien Marceau și Dominique Rolin. Aceste noi talente vor îmbogăți patrimoniul artei teatrale franceze, numărând până în prezent atâtea opere marcante, ce vor rămâne mărturie de seamă asupra epocii noastre, epocă tulbure, dar pasionantă, în care omul, așezat la răscrucea drumurilor, se zbate între sentimentul absurdității societății moderne și dorința sa de a spera încă și mereu într-o lume mai bună.

I. A. Zavadski: „Viitoarea stagiune va fi deosebit de bogată”



L-am întâlnit pe una din aleiele parcului de la Peleşor. Mergea încet în fața mea, oprindu-se când și când pentru a gusta priveliștea. Mult timp l-am urmat îndeaproape, fără a bănuî în omul acela înalt și impunător, o vechi și scumpă cunoștință. La un moment dat, ajuns la o răscruce, omul se opri și se întoarse. Prima clipă, mă crezui pradă unui joc al imaginației. Am înaintat câțiva pași și, apropiindu-mă de el, întrebai timid și cu emoție:

— Iurii Alexandrovici Zavadski?

Un suris larg, înflorit pe fața lui nespas de prietenoasă, îi confirmă identitatea.

Probabil că pe chipul meu se putea citi atîta uimire, încît Iurii Alexandrovici Zavadski se grăbi să mă lămurească:

— Sînt de cîteva zile la Sinaia. Îmi petrec concediul aici.

Pornirăm împreună în susul potecii. Discuția se înfiripă ușor, firesc, la început în jurul peisajului, al timpului, al arhitectonicii grupului de clădiri de la Peleş. Pe nesimțite (numai eu știu prin ce eforturi diplomatice am reușit s-o fac!), discuția alunecă spre problemele de teatru.

— Cum se face că v-ați luat concediul atît de tirziu, aproape de sfîrșitul verii?

— „Mossovietul” a jucat în tot cursul acestei veri. Am organizat un mare turneu prin Uniunea Sovietică, cu care prilej am prezentat și o nouă premieră cu *Alpatev* de Zorin — o piesă care deși are unele deficiențe în ce privește construcția dramatică, e deosebit de interesantă prin problematica sa: intransigența principală a oamenilor sovietici față de manifestările carierismului. De altfel, spectacolul i-a prilejuit lui N. Mordvinov o strălucită realizare. Acum, întregul nostru colectiv se bucură de o binemeritată vacanță. Viitoarea stagiune va fi deosebit de bogată și va solicita toate forțele artistice ale teatrului nostru, așa că e bine să fim cit mai odihniți.

— Ce repertoriu veți prezenta?

— Destul de variat din punct de vedere al speciilor incluse și cu deosebire bogat în lucrări ale dramaturgiei sovietice contemporane. Nu trebuie să uitați că, în cursul acestei stagiuni, va trebui să alegem și să pregătim piesa cu care ne propunem să aniversăm cea de a 40-a aniversare a Revoluției din Octombrie.

— Ați fixat piesa ?

— Am fixat, deocamdată, dramaturgul ; piesa abia urmează să fie scrisă. Am cerut lui Zorin să ne scrie o lucrare în legătură cu acest eveniment. De altă parte, sperăm să primim de la Konstantin Simonov o piesă la care lucrează mai de mult și pe care ne-a promis-o. E vorba de o lucrare poetică cu adinc substrat filozofic, inspirată din anii ultimului război.

— Ce ne puteți spune despre stagiunea apropiată ?

— Ne-am oprit asupra unei piese a dramaturgului Cepurin ; ea are un subiect interesant : relațiile de prietenie ce se dezvoltă astăzi între ruși și germani. Tema oferă largi posibilități creatoare atât dramaturgului, cât și teatrului. Același dramaturg lucrează în prezent o nouă piesă, dedicată Marelui Octombrie ; sperăm s-o montăm încă în cursul noii stagiuni. Anul acesta, vom prezenta un spectacol pentru tineret cu piesa lui K. Paustovski *Inelul de oțel*. E vorba de un basm transpus în realitatea zilelor noastre. Teatrul lucrează și cu alți dramaturgi. Mulți dintre ei, sperăm să fie prezenți în repertoriul actualei stagiuni.

Din dramaturgia clasică, vom prezenta piesa lui Ostrovski, *Vasilisa Melentieva* cu Vera Marețkaia în rolul titular. De altfel, Marețkaia deține și rolul principal în comedia lui Victorien Sardou, *Madame Sans-Gêne*, pe care am jucat-o în cursul turneului nostru. Un spectacol interesant sperăm să realizăm cu *Regele Lear* de Shakespeare, în care N. Mordvinov va deține rolul principal.

— Dar proiectele dumneavoastră personale ?

— Eu ?... Voi monta *Nevestele vesele din Windsor*, de Shakespeare. Piesa e bine cunoscută spectatorului sovietic ; multe din teatrele noastre au reprezentat-o de nenumărate ori. Sper însă să o prezint pe scena „Mossovietului” într-o concepție proprie, mai largă, care, nădăjduiesc, o va diferenția de montările anterioare. Lucrez de multă vreme la caietul de regie al spectacolului și încă mai am de lucru la el. Vă dați seama că întregul nostru colectiv se pregătește pentru o muncă intensă, creatoare, corespunzătoare atmosferei de avânt pe care-o cunoaște astăzi mișcarea noastră teatrală...

I. A. Zavadski tăcu. Citeva clipe, ne continuăm drumul în tăcere.

— ...Fără îndoială — urmă el — putem vorbi despre un avânt general al teatrului nostru. Congresul al XX-lea al partidului, atât de drag inimilor noastre, a avut, are și va avea o influență binefăcătoare asupra mișcării teatrale de la noi. Unii oameni de teatru de la noi, și, în special, regizorii se fereau intructiv de claritate. În mare parte, această atitudine își avea cauzele ei. Cu mult prea multă ușurință, spectacolelor noastre li se atribuiau diverse calificative, de tipul : formalist, decadent etc. Desigur, asta a dus în unele împrejurări la uniformizare, la șablon și, mai ales, la lipsa preocupărilor pentru găsirea unor modalități artistice proprii și specifice fiecărui creator. De aceea, astăzi regizorii noștri se străduiesc să găsească, în cadrul realismului socialist, și drumuri noi în teatru. Deocamdată, nu sint decât căutări, dar ele nu vor întârzia să-și afle în curând concretizarea...

Pe nesimțite, am ajuns în dreptul Foișorului.

— Aici locuiesc — zise I. A. Zavadski.

Ne-am despărțit. N-am îndrăznit însă să-i mulțumesc pentru informațiile furnizate, temându-mă să nu-i dau impresia că, totuși, îi luasem un interviu.

V. D.

Horia DELEANU

Sematorul e deschis

1919. Kiev. O sală de teatru arhiplină, împodobită în straiele unei atmosfere sărbătorești de mare, neobișnuită premieră. Lipsesc toaletele decoctate de seară, piepșii insolent de palizi imbibăți de scrobeală, papioanele meșteșugit de neglijent răsucite, inventarul tehnic rafinat al monocurilor și lornioanelor. Incorsetați în staturi, îndesați prin pasaje, aproape suspendați în spații neverosimil de mici din cele mai neașteptate colțuri ale sălii, ostașii roșii ascultă vrăjiți cursivitatea replicilor din Fintina turmelor de Lope de Vega. Într-un tirziu, răsună de pe scenă zgudul-torul monolog al Laurenției, care cheamă cu un glas pătimăș, contagios, țărânimca din satul Fuente Ovejuna la răscoală. Neobișnuiții premierelor, cărora istoria nu le-a lăsat răgazul să se lase alterați de practica aplauzelor surde fluturate de desenul eteric al unor mîini prea bine îngrijite, își unesc entuziasmul într-o fierbinte respirație comună. Timpul trece, ca o incintare, pe nesimțite și spectatorii se reculeg din mrejele artei, la lăsarea domoală a cortinei finale. Într-o tăcere aproape religioasă, ei își culeg armele așezate cu grijă alături, se grupează în stradă și pleacă, cu gîndul încă la cuvintele Laurenției, să se bată cu hoardele lui Petliura.

În toată această vreme dramatică a războiului civil, teatrele din orașe, ca și ansamblurile de actori profesioniști care evoluau pe scenele improvizate ale frontului, jucau de preferință piese cu intonații eroice, foarte aproape de predilecțiile și aspirațiile spectatorilor — protagoniști ai unei grandioase epopei, desfășurate în afara convențiilor obișnuite ale literaturii.

Au trecut anii și cele dintîi mari piese, care alcătuiesc și azi fondul de aur al dramaturgiei clasice sovietice, s-au născut sub aceeași zodie. Uraganul și Liubov Iarovaia, Ruptura și Sfirșitul escadrei, alte lucrări de același gen, au determinat pe tot cuprinsul continentului socialist apariția unor spectacole memorabile.

Tot o dramă eroică, Trenul blindat 14—69, a prilejuit în 1927 Teatrului de Artă din Moscova cea cotitură însemnată care l-a apropiat de repertoriul contemporan, făcîndu-l unul din virtuozii săi interpreți. În însemnările lui P. A. Markov, publicate în revista noastră, se poate surprinde firul roșu care duce de la această lucrare a lui Vsevolod Ivanov, primogenitură a repertoriului revoluționar la M.H.A.T., pînă la recentul Orologiu al Kremlinului, apreciat nu de mult și de spectatorii bucureșteni.

O coincidență a făcut ca prima dramă eroică sovietică, cu o tematică din epoca revoluției și a războiului civil, jucată pe scenele noastre, să fie de asemenea Trenul blindat. Ne amintim cu o emoție legitimă de acest spectacol interesant pe care Teatrul Armatei l-a dăruit publicului din Capitală. În mod firesc, noii noștri specta-

tori, crescuți în climatul revoluționar al ultimului deceniu, și-au descoperit consonanțe puternice cu opere de această factură, care au apărut, rind pe rind, și pe scenele altor teatre, transmițând cu pricepere notele impresionante ale poeziei eroice contemporane.

Unii actori au izbutit să plămădescă, în toată înălțimea lor, personajele cu nimb de legendă ale lui Octombrie. Dacă nu ne-am opri decît la acel sfîtos, sfîos, simplu, dar în același timp colțuros, masiv, statuar Verșinin, intruchipat de G. Calboreanu, și încă am trage concluzii încurajatoare pe planul lărgirii registrului creator și împlinirii cu nuanțe noi a unor personalități artistice care s-au întîlnit cu piesele revoluției.

Și, totuși, în vremea din urmă nu ne-a fost dat să ne îmbogățim impresiile durabile cu realizări noi pe acest tărîm. Prima scenă a țării a cochetat îndelung cu ideea montării uneia dintre cele mai emoționante, vibrante lucrări din această categorie, Tragedia optimistă. Se porniseră parcă și mici dezbateri neorganizate asupra noilor limite ale catastrofei tragice, așa cum se profilează aici, asupra profundului freamăt de poezie și a fiorului revoluționar care învăluie seducător întreaga operă. Am auzit vorbindu-se despre viitorul (acțiunea se petrecea în urmă cu vreo trei ani, dintre care unul bisect) regizor al piesei, se iscaseră discuții arzătoare în legătură cu interpreta Comisarului, găsindu-se sprijinitori fervenți a cel puțin două soluții situate la antipod. Dar, deodată, ca prin minune, pasiunile s-au potolit, proiectele grandioase s-au stins în uitare și am reușit, totuși, să vedem piesa anul acesta pe scena... Studioului Experimental al Institutului de Teatru. (Bravo, încă o dată, la scena deschisă a discuției, pentru această admirabilă inițiativă a cîtorva tineri, îndrumați de unii vîrstnici cu suflet de adolescent!) Am auzit și de data aceasta actori ai Teatrului Național, neprecupețindu-și elogiile la adresa poemului lui Vișnevski. Cineva își amintea, cu pioșenie, că această piesă s-a jucat cu un imens succes, în tumultul lacrimilor de durere și al splendidelor elanuri revoluționare de pe fronturile războiului civil din Spania. Dar, după aceea, iar n-am auzit nimic...

La un spectacol cu discuții, care a avut loc la M.H.A.T., după premiera lucrării lui Vs. Ivanov pomenită mai sus, un muncitor tipograf spunea emoționat: „Reprezentînd această piesă, Teatrul de Artă a deschis semaforul și a dat drumul unui lucru bun, revoluționar — Trenul blindat...”

În zilele închinat amintirii lui Octombrie, neîntîlnind pe afișele teatrelor noastre nici o lucrare din familia dramei lui Ivanov, e cazul să reîmprospătăm memoria celor care, prinși de treburî, au uitat că semaforul a fost deschis și la noi de o bună bucată de vreme. Drumul e liber pentru spectacole valoroase cu Tragedia optimistă și alte piese ale eroicii revoluționare, pe care le așteaptă cu nerăbdare și emoție interpreții și publicul.

Între mască și figură

Prin titlu, *Mult zgomot pentru nimic* amintește o celebră definiție dată comicalului — un efort care întîlnește dintr-o dată vidul. Dar spectatorul nu ride numai la sfîrșit, atunci cînd toate dificultățile se topecă ca o floare de spumă; cunoscînd de la început personajele și intențiile lor, el se amuză continuu de ușurința cu care oamenii vanitoși se lasă înșelați. Amestec inextricabil de elemente dramatice și comice, în care nimic nu e lăsat la voia întîmplării, ca și

cînd hazardul ar fi fost abolit din lume, în care totul e plănuît, calculat și dirijat de oameni, *Mult zgomot pentru nimic* — comedie a vanității umane — este tipică pentru ceea ce înseamnă comedia amorului, în general, la Shakespeare.

Undeva, în adînc, piesa se sprijină pe un comic de caracter, pe strînsa legătură dintre iubire și vanitate. Intenția lui Shakespeare pare aceea de a demonstra că

zâmbirea poate fi oricând nimicită sau iscată; nu e nevoie decît de puțină ingeniozitate pentru a determina vanitatea omenească într-un sens sau în celălalt: înscenînd o întîlnire între Boracchio și o pretinsă Hero, Don Juan face ca fiica lui Leonato să fie respinsă de Claudio; înscenînd o dublă discuție, surprinsă rînd pe rînd de Benedict și Beatrice, Don Pedro îi împinge pe unul în brațele celuilalt. Comicul de caracter izvorăște din această disponibilitate a sufletului față de farsele ce pot fi jucate vanității noastre. Pus de la început în situația de a cunoaște falsitatea datelor care duc la drama personajelor, spectatorul asistă la un fel de mascaradă. Asemeni lui Claudio, înșelat în culmea fericirii și obținînd-o pe Hero în clipa cînd crede c-a pierdut-o, fiecare personaj este rînd pe rînd victimă și cuceritor, tocmai pentru că neconținut își pune și își scoate masca. Ori de cîte ori personajul crede în masca sa, lamentîndu-se ca Claudio sau bucurîndu-se ca Benedict, efectul e comic. Căci comicul este tocmai ceea ce transformă pe om în caricatură.

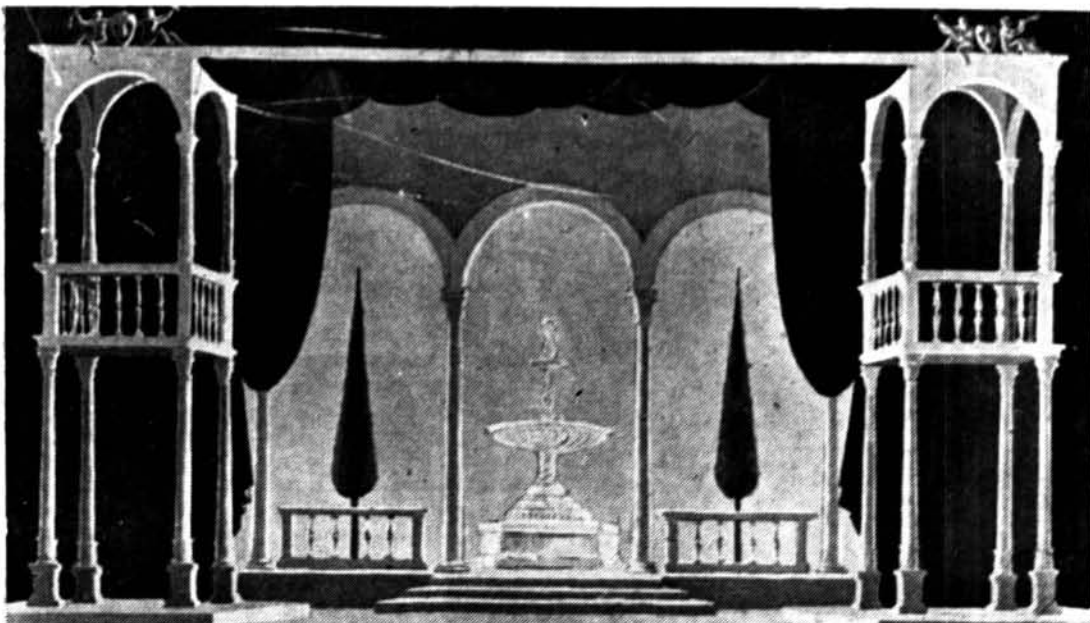
Viciu fundamental — care nu dispăre niciodată, ci doar se ascunde, împrumutînd mereu altă înfățișare — vanitatea e, prin excelență, un joc al măștiilor. Iată de ce specificul personajelor shakespeariene este, aici, un amestec de grație și de rigiditate (Beatrice, Benedict, Hero, Claudio), de spontaneitate și convențional (Coarnă, Vargă, Lipie, Tăciune). Dezinvoltă seninătate a unui asemenea comic vine din certitudinea — permanentă pentru spectator — că asistă la un simplu joc care, de fapt,



Scenă din „Mult zgomot pentru nimic“

nu poate primejdui fericirea umană. Un puternic optimism străbate piesa, ca și cînd vanitatea ar isca doar rătăcirii de o clipă. Tot ceea ce, în dramele shakespeariene converge spre tragic, în *Mult zgomot pentru nimic* se rezolvă în comic: gelozia nemotivată, care în *Othello* duce la crimă, e aici o simplă tulburare benignă; procedeul morții simulate, care în *Romeo și Julieta* devine fatal celor doi tineri, aici e fructuos; intriga bastardului Don Juan nu are finalitatea singeroasă a mirșăviei lui Ed-

Schită de decor



mund, după cum neputința de a se apăra prin cuvânt a inocenteii Hero nu aduce nenorocirea Cordeliei. E ca și cum am spune că în viață nu există rău; există doar disponibilitatea noastră de a crede în bine sau rău, care poate fi exacerbată sau redusă printr-un subtil joc asupra vanității.

Vorbind despre felul cum a înțeles să realizeze spectacolul pe scena Teatrului Tineretului, regizorul N. Massim remarcă pe bună dreptate că ideea montării trebuie să fie aceea de a cerceta „...ce se ascunde sub mască, să nu cazi în rolul pe care fiecare crede că-l joacă, să cercetezi care e cel adevărat, să nu te încrezi niciodată în aparențe, ci să vezi viața în esența ei. Să demaști ceea ce e travestit...” Pentru două din personajele principale, regizorul a urmat cu consecvență acest principiu, a pus neconținut în lumină jocul cu masca: Benedict și Beatrice sînt, rînd pe rînd, ei înșiși și propria lor imagine despre ei înșiși, iar trecerea aceasta constituie chiar nervul spectacolului. Pentru alte două personaje principale, regizorul pare însă a fi neglijat unul din planuri: Claudio și Hero nu au nici o clipă mască. Dacă Benedict și Beatrice încetează a fi comici atunci cînd, nemai-ironizîndu-se, își scot masca insensibilității, Claudio și Hero încep să fie comici îndată ce-și pun masca ireconciliabilității: furia geloasă a lui Claudio trebuie să aibă ceva ridicol, ca și neputința dezvinovățirii la

Schiță de costum pentru Hero



Hero. Toate personajele acestei piese sînt conștient sincere în iubire și inconștient prefăcute în dispreț sau gelozie. Or, Claudio și Hero distonează tocmai prin sinceritatea lor în nefericire, pe care spectatorul o simte, tot timpul, nemotivată. Cu acel simț al comediei, cu care a eliminat scena a 3-a din actul ultim (Claudio în biserică, deplingînd moartea logodnicei), regizorul trebuia să estompeze emoția celor doi îndrăgostiți, dînd profilului lor un ușor pigment ironic. Omisiunea aceasta e cu atît mai surprinzătoare cu cît regizorul a dovedit că știe utiliza procedeele generatoare de comic. Așa, de pildă, ispitirea vanității lui Benedict și Beatrice se face aproape identic și în același cadru și joc, fapt care, prin simplism și repetiție, facilitează declanșarea risului.

Regizorul a introdus în spectacol un personaj mut, care nu este specificat de autor: bufonul. Într-un totuș shakespearian ca idee, acesta (pantomimă: Felix Caroly) nu izbuțește, totuși, să se înscrie în semnificația comediei, pentru a-și justifica în fapt existența: repetînd cele două „tentațiuni” ale lui Benedict și Beatrice, el reia un simplu procedeu comic amintit mai sus, cînd — de fapt — ar fi trebuit să sublinieze ideea: jocul cu masca.

La unitatea acestui spectacol, contribuie îndeosebi decorurile lui M. Rubinger și costumele semnate de Cella Voinescu.

Scenografia are meritul de a fi realizat un cadru mai ales ingenios și unitar, calități care în această comedie ni se par esențiale. Cadrul a permis, mai întîi, o rapidă desfășurare a acțiunii, imagine mobilă a violenței spirituale a piesei. Manifestînd ușoare tendințe arhitecturale, păstrîndu-se același, dar realizînd diverse locuri dramatice, prin schimbarea cîtorva elemente, decorul a avut ceva din chenarul odihnitor al vechilor cărți, revenind în tonalități și arabescuri abia diferite cu fiecare pagină întoarsă.

Cu toate că n-au subliniat plastic masca în opoziție cu profilul adevărat al celor patru personaje principale, costumele au excelat prin simplitatea liniei și a culorii. Remarcăm cele două costume (verde și vișiniu) ale lui Benedict, precum și rochia de mireasă purtată de Hero.

Dacă spectacolul nu a fost shakespearian, aceasta se datorește interpretărilor, cărora — cu cîteva excepții — le-au lipsit linia și cuvîntul. Florin Vasiliu, în Benedict, e una din aceste excepții. Interpretul a avut spirit, grație, vioiciune. Ni s-a părut însă că a abuzat de mască: expresivitatea încrîmenită a feței sale, în care jocul rămîne, la un moment dat, exclusiv al ochilor, este deosebit de potrivit atîta timp cît personajul poartă masca rigidă a celibatarului exagerat, dar din clipa cînd începe să iubească pe Bea-

trice, el trebuie să recâştige fluiditatea vie a trăsăturilor feței, tocmai pentru a marca trecerea de la tip la individ. Aceasta ar fi compensat și mai mult nepotrivirea sa fizică în rol, care s-a făcut totuși resimțită.

În schimb Beatrice, în interpretarea Liei Șahighian, a fost aproape lipsită de mască. Depășită puțin de text în primele scene, unde personajul era mai cerebral și mai vioi decât interpreta, ea a fost, după aceea, mult mai aproape de esența rolului. Cu toate acestea, scenele amoroase cu Benedict au avut o desfășurare șarjată, de operetă, într-un nimic motivată de evoluția psihologică a personajelor.

Orientați spre deplină sinceritate pe tot parcursul spectacolului, Mircea Ȃngelescu (Claudio) și-a dat deplina măsură în scena revoltei din biserică, iar Aurelia Sorescu (Hero) în scena finală a nunții. Două sugestive siluete de epocă au realizat, prin

gest și dicțiune, N. Motoc (Don Pedro) și M. Gingulescu (Leonato); la ultimul, remarcăm tirada în care invită pe cei vinovați să reabiliteze memoria fiicei sale. Distonant în spectacol prin dificultatea gestului și a rostirii, Mircea Ipate-Mareș (Don Juan) a fost un bastard prea încrancenat, desmințind, ca înfățișare, subtilitatea propriei sale intrigă. Din restul distribuției, s-a făcut remarcat H. Nicolaide (Coarnă) prin dezinvoltura cu care realizează, fără a apăsa, comicul limbajului stilcît. Regretăm însă că traducerea (Zaharia Stancu și A. Vasilescu) a mers uneori prea departe pe linia unui lexic argotic.

Spectacol grațios, comedia *Mult zgomot pentru nimic* ar fi cîștigat mult, ca apropiere de spiritul shakespearean, dacă dialectica mască-figură — dată ca premisă în spectacol — ar fi fost urmărită consecvent, pînă la capăt.

Un spectacol cu... melancolie

Cum vă place confirmă încă o dată afirmația că substanța universului shakespearean este omogenă. Comedie a vitregiilor sortii, piesa aceasta aduce pe scenă aceleași mobiluri, care, în altă parte, dau naștere tragicului: dușmănia între frați, uzurparea, exilul etc. Pe deasupra acestor realități plutește însă, aici, o înțelegere caldă. „Hai să ne batem joc de soartă”, spune, la un moment dat, unul din personaje, iar batlocura aceasta este echivalentă cu o anume înțelepciune. Depășind prin suplete spiritală datele realității înconjurătoare, acceptînd cu resemnare și umor noile condiții pe care le oferă intimplarea, eroii piesei sînt personaje de comedie, în sensul cel mai înalt al cuvîntului. Conștiința lor marchează treapta de pe care însăși urzeala lumii se dezvoltă a fi un simplu joc: imposibil de înțeles în resorturile sale cele mai adînci, el poate fi totuși jucat! A-l juca înseamnă a dejuca, a anula arbitrarul sortii.

Jocul Rosalindei, care — silită să îmbrace haine de bărbat și să-și ascundă identitatea — îl pune pe Orlando (care n-o recunoaște) să se poarte față de ea *ca și cînd* ar fi ea însăși, este simbolul-cheie al comediei, după cum faimosul monolog al lui Jacques („Întreaga lume este doar o scenă...”) constituie ideea centrală. Nu se comportă ducele exilat, în pădurea Ardenilor, cu aceeași seninătate ca și cînd s-ar afla încă pe tron? Nu-l salvează Orlando pe Olivier de la moarte *ca și cînd* acesta i-ar fi fost un frate bun și iubitor? Și într-adevăr, această punere în paranteză a

sortii, această ignorare voită a împrejurărilor vitrege se dovedește eficientă: Ganimede se transformă în Rosalinda, ducele își recapătă tronul, Olivier devine un om cinstit. Ideea e clară: jocul intimplării nu este în stare să tulbure limpezimea conștiinței umane, tocmai pentru că omul are libertatea faptei, pentru că își poate „bate joc de soartă”, neluînd-o în serios. În sensul acesta, singurul personaj care frizează tragicul este Jacques? Căci tragedia începe din clipa cînd omul, refuzîndu-și bucuria faptei, rămîne singur. Dacă lumea este o scenă iar oamenii sînt actorii ei, acela dau dovadă de înțelepciune care, îmbrăcînd costumul și peruca, își joacă rolul cu seninătate.

Reluarea comediei *Cum vă place* pe scena Teatrului Municipal demonstrează de altfel că — cel puțin între ridicarea și lăsarea cortinei — cei ce joacă sînt mult mai înțelepți decît cei ce privesc. Căci dezbrăcînd vestimentul mohorit, interpretul lui Jacques își depune la garderobă melancolia, pe cîtă vreme publicul, ieșind de la spectacol, și-o păstrează.

Ne aflăm, din nou, în fața unei probleme care se impune, cu o regretabilă frecvență, iubitorului de teatru: degradarea spectacolului. Considerăm că este absolut necesar ca o piesă care face parte din repertoriul permanent al unui teatru să-și păstreze permanent prospețimea. În cazul comediei *Cum vă place* necesitatea aceasta este cu atît mai firească cu cît e vorba de o dublă distribuție în rolurile principale. Așa cum se prezintă pe scena Tea-

trului Municipal, comedia și-a pierdut patosul caracteristic shakespearean, optimismul în fața sorții, ce face ca uraganele din care omul iese biruitor să pară o poezie a întâmplării. Lipsit de însuflețire, lipsit de răm, spectacolul nu e demn de Shakespeare nici prin componența sa acustică: rostirea cuvintului nu are strălucire, sensurile cele mai intime sînt uneori trădate, iar altele cîntărite de acordurile unei muzici care se vrea idilică și pastorală (I. Filionescu).

În ceea ce privește echilibrul lăuntric al spectacolului, regia (W. Siegfried) nu trebuia să permită personajului Jacques o prezență atît de covârșitoare. Replică a bufonului, acest apostol al melancoliei trebuia să rămînă un simplu raisonneur, repede redus la tăcere de însăși desfășurarea faptelor. Căci adevărul comediei nu stă în Jacques, ci în ceilalți eroi ai povestirii. Lăsînd manta lui întinucată să filie peste ultimele două acte, regia a sleit debitul suflătesc al celorlalte personaje, a redus liniile de forță ale acțiunii, a estompat strălucirea dinamizatoare a evenimentelor. Defectistă ca atitudine spirituală, poziția lui Jacques în prim plan a revărsat peste întregul spectacol unda unui nejustificat și amar scepticism.

În schimb, regia a izbutit să creioneze profilul propriu unor personaje secundare (Adam, bufonul, William, Phebé, Hymeneu ș.a.), care aduc o anume vioiciune pe scenă. În scena luptei (actul I, tabloul 2), îngroșarea caracterului lui Charles a prilejuit momente reconfortante. Tabloul 3 al aceluiași act a fost realizat într-o lumină deosebit de sugestivă, cu nuanțe de verde și albastru. În actele următoare, tablourile mai izbutite sînt cele statice, în tendința lor de a sugera o Arcadie fericită prin aranjamentul plin de gust al grupului cine-

getic. Regretăm însă că scenele pastorale, care trebuiau să exceleze prin grație, antren și vivacitate, nu au avut decît eleganța ușoară a unor petreceri în travesti.

Ca interpretare, spectacolul de pe scena Municipalului a oferit surpriza unor personaje secundare care s-au impus față de cele principale. În rolul lui Jacques melancolicul, Dan Nasta a strălucit prin prezență scenică, deosebită plasticitate în atitudine și rostire limpidă (e drept, intrucitva cîntată) a textului, deși o anume afectare în gest și ton face ca tristețea organică a personajului să pară superioritate, dispreț. Bufonul (Ion Lucian) a fost viu și spiritual, dar nu dincolo de vechile posibilități și instrumente de comedie ale interpretului. George Iliescu a realizat, în Adam, tipul servitorului bătrîn și credincios, — imagine clară, din cîteva linii, tulburată doar de șarjarea momentelor de obseală din actul II, tabloul 3. Remarcabile au fost aparițiile lui Petre Vasilescu (William), Viorica Rafael (Phebé) și Adrian Georgescu (Hymeneu), ultimii doi vîdînd o deosebită grijă pentru cuvînt și mișcare. Silvius și Corin (Puiu Hulubei și N. Tomazoglu), chiar ca personaje ale unei acțiuni nedatate istoricește, au părut mai mult nobili deghizați, decît păstori. Cei doi duci (Ilariu Popescu și Mircea Balaban), asemănători, în poșida intenției regizorale de a-l individualiza, prin violență, pe Frederic, s-au întîlnit și la nivelul unei rostiri incolore și defectuoase. Septimiu Sever, în Orlando, a fost corect fără strălucire, după cum George Măruță, în Olivier, a fost pătrunzător fără adîncime.

Dacă teatrul este, întîi de toate, o artă a cuvîntului rostit, trebuie să recunoștem că Ioana Don, în rolul Rosalindei, s-a situat alături de text și de linia interioară a personajului, cu o constanță demnă de o cauză mai bună. Celia (Beatrice Biega) a dat dovadă de o anume grație și sensibilitate.

Costumele Celinei Voinescu au transpus plastic datele fundamentale ale caracterului personajelor. Remarcăm rochia albă a Rosalindei, costumul alb și negru al ducelui Frederic, precum și linia deosebit de elegantă și sobră a vestimentului lui Jacques.

Lipsurile amintite mai sus nu pot fi justificate prin faptul că ne găsim în fața unei reluări peste ani de zile de la premieră. Noua distribuție era suficientă pentru a asigura regiei materialul suflătesc proaspăt, necesar unui spectacol de calitate. Dar la nivelul artistic realizat pe scena Teatrului Municipal, considerăm că întrebarea conținută în titlul comediei, pe care Rosalinda (tocmai Rosalinda!) o formulează în epilog, este o întrebare cel puțin riscantă.

Ștefan Aug. DOINAȘ

Scenă din „Cum vă place“



Sînt anume opere care evocă totdeauna zilele luminoase ale adolescenței și copilăriei. Gavroche sau Cyrano, Căpitanul Nemo sau d'Artagnan, Dantès — conte de Monte Cristo — sau Sherlock Holmes, iată eroii ce au făcut parte din idealurile „virstei de aur“, care au chemat la vis și fantezie. Minuitorii abili ai acestor eroi — Hugo, Rostand, Jules Verne, Dumas și Conan Doyle — au fost generoși cu copiii inspirației lor, i-au făcut curajoși, leali, isteți, galanți și spirituali, jonglind cu versul, sabia și pistolul, bucurîndu-se din plin de farmece generoase ale vieții, dar dînd preț și lacrimii în clipe de tristețe. Acești eroi cu „panaș“, gata de sacrificiu, oricînd dispusi să-și pună serviciile în slujba unei cauze drepte, își însoțesc acțiunile de un întreg ceremonial reverent, un soi de protocol nescris și complicat.

Acționînd în numele unor principii morale drepte și luminoase, ei poartă parcă deasupra lor o aureolă, o lumină veșnic aprinsă — candelă de mărturie a concepției lor generoase despre oameni și viață. Descinși de multe ori direct din pinzele grele de podoaba culorilor sau din frescele Renașterii, fără complicația unei clare concepții filozofice sau politice, prietenii aceștia ai adolescenței au fost totdeauna servitorii binelui împotriva răului.

Atît de populari au fost ei, încît noi ediții erau mereu cerute, teacurile au reprodus în broșurile — proaste, uneori — întimplările lor și a fost nevoie chiar de teatru, pentru ca eroii să-și poată comunica minunatele lor întimplări în fața a zeci și zeci de mii de spectatori. Iar aceștia au ascultat cu nesăț, au aplaudat. Tehnica modernă a adăugat filmul, radio și televiziunea. După scurgerea veacurilor, deși, de pildă, heliicopterul nu mai e o fantezie ci o realitate, cavalcadele mușchetarilor rămîn la fel de vii, de pasionante. Referindu-ne la problema noastră, eroii lui Dumas și-au păstrat prospețimea, poezia lor cavalerescă

(deși ușor livrescă) cu accente vii, ome-nești. Aventura nu se precipită în text în dauna caracterelor personajelor ci, dimpotrivă, cei patru prieteni sînt surprinși plăstic pe fundalul de gobelin al fastuoasei epoci.

Nu totdeauna dramatizările au reușit să extragă din desigur nenumăratelor pagini (și să nu uităm: în aceste pagini, acțiunea e mereu tumultuoasă) toată minunata poezie a aventurii.



G. Carabin (d'Artagnan)

Primejdia principală a dramatizării romanului de aventuri stă însă în subțierea faptelor, care nu mai pot avea aceeași consistență pe scenă, fără îndolală pierzîndu-se în mare măsură și poezia izvorită mai ales din comentariile lirice ale autorului. Nu este întîmîtor deci că a fost mai ușor pentru mari regizori să opereze ei înșiși aceste dramatizări (Baty, Copeau, Craig), adică efectuînd odată cu turnarea romanului în text dramatic, și un soi de calet de regie. Ion Șahighian (fără să uităm pe primul prelucrător pentru scenă al romanului: însuși Dumas) a extras

din *Cei trei mușchetari* filonul principal al peripețiilor — episodul diamantelor, legat de idila dintre Anna de Austria și Buckingham, episod în care mușchetarii își vădesc din plin calitățile, își conturează profilul moral în cadrul unei acțiuni care alătură copios lupta eroică cu lacrima și hazul.

Dramatizarea cere imperios mari sacrificii în textul inițial, cere selecționarea de fapte și replica cea mai potrivită pentru o caracterizare economică. Dramatizatorul a introdus un prolog (căsătoria vicontelui de la Fère-Athos cu Charlotte Backson, alias Milady de Winter) cu efect dramatic, ancorînd de la început textul în plină aventură. Astfel, de la prolog s-a întins o punte pe care eroii aveau să evolueze în lumea aventurilor. O bună dramatizare trebuie să aibă calitatea de a reuși să facă cunoscut ma-



Scenă din „Cel trei mușchetari“

relui public, în cadrul specific al legilor dramatice, textul operei inițiale, să efectueze deci o operă de popularizare, am putea spune, așa cum bine a făcut Ion Șahighian. Culorile nu au putut fi mereu la fel de vii și nici pasta fundalului omogenă. Poate teatrul cere aceasta — și în consecință, multe personaje au apărut monocorde, surprinse în liniile lor groase; alteori, de pildă, farmecul frust al tinărului fanfaron gascon a apărut mai diluat.

Se întâmplă — și poezii o recomandă — ca impresiile calde, poetice, ale copilăriei sau tinereții, să nu fie verificate după trecerea anilor, arătându-se că ele nu ar rezista. Optica maturității, aparatul critic zmulg brutal culorile caleidoscopului infantil. Am verificat aceasta. Romanul *Cei trei mușchetari* rezistă, a rezistat veacurilor: spadele strălucesc la fel, ca și spiritul viu al replicilor. Să vedem însă dacă spectacolul rezistă în aceeași măsură.

Ceea ce uimește la *Cei trei mușchetari* pe scena Teatrului Armatei e fantezia bogată a costumelor. Lidia Pincus a înțeles caracteristicile vestimentare ale personajelor, de la basca gasconă a lui d'Artagnan la eleganța discretă, de abate parfumat, a lui Aramis. Nu e o simplă etalare de toalete și costume, ci o transpunere artistică a uneia din cele mai reliefate trăsături ale epocii în care dictonul „haina face pe om“

era o realitate. E semnificativ că începem analiza unui spectacol de la costum și e primejdios, căci am putea fi bănuți să acuzăm de formalism!! În realitate însă, costumele poartă de multe ori, cel mai bine poezia, parfumul evocator al epocii.

Dacă dramatizatorul a îngroșat unele personaje (în fond, esențializând), regizorul lui M. Jora îi revenea sarcina de a „sufila“ boarea de poezie, de a justifica spiritual gesturi și atitudini devenite anacronice, de a reuși să facă personajele să-și trăiască costumele. Or, în spectacol, eroii au fost luați — ca să spunem așa — foarte în serios, cu tonuri și linii grave; firul ușor melodramatic a devenit pastişă de dramă (moartea Constanței se prelungește inutil, ca agonia unei alte doamne Bovary); surpriza necesară genului este ratată prin definiții apriorice ale personajelor. Este drept că spectacolul ne oferă lupte spectaculoase și bătăi meșteșugite (făcute ca pentru un public socotit drept juriu de ring). În acest sector însă, teatrul nu rezistă față de posibilitățile filmului și amintirea lui „Fanfan“ nu e în sprijinul montării teatrale. Este drept, de pildă, că tabloul portului englez sau festivitatea curții regale se detașează din linia generală prin atmosferă și mișcare, dar acestea nu schimbă linia spectacolului.

Poate că vina principală pornește de la inconsistența celor trei mușchetari și a lui d'Artagnan. G. Carabin a încercat să se apropie de personaj, dar timid, șters, departe de imaginea admirabilului gascon; C. Codrescu a patetizat un Athos cavernos și sumbru, iar Nucu Păunescu a vulgarizat neaș un Porthos năbădăos, caracterizat mai mult prin râcnete. Singur Eugen Petrescu a păstrat, în ciuda puținului text, silueta discretă, dar impunătoare a lui Aramis.

Ciudățeniile de distribuie ne-au întors pe dos ualele imagini: Tréville era, în amintirea noastră, viteazul căpitan al mușchetarilor (poate, prototipul lui Cyrano), și nu un fanfaron Pantagruel, așa cum l-a înfățișat simpaticul N. Gărdescu; Richelieu întruchipa perfidia, ascuțimea diplomatică și nu gesturile și jocul unui tânăr birocrat bisericesc cu ambiții de protopop, așa cum l-a adus pe scenă actorul și regizorul Val Săndulescu; Milady de Winter sugera frumusețea pusă diabolic în slujba răului și nu o intrigantă de operetă (Migri Avram Nicolau); iar pe rege, ei bine!, pe Ludovic, nu-l vedeam de loc având izbucnirile violente ale unui mic oltean (Florin Scărlătescu).

În acest muzeu al amintirilor, depozitat de luminile lui cele mai de seamă, prea puțin au adus în plus Geta Cibolini (Anna de Austria), C. Brezeanu (Buckingham) sau G. Trestian (Planchet). Căci și alte roluri

au fost răstălmăcite; e destul să amintim interpretarea săracă și ușor vulgară a Constanței (Coca Enescu), accentele false date dramatismului de G. Buznea (Călăul) sau Dorin Moga (fratele călăului). În acest fel, s-a „reușit” ca spectacolul să fie o umbră a frumoaselor amintiri, o umbră proiectată uneori pe decorurile lui Mircea Marosin (inegale însă, alăturând platitudini și locuri banale cu scinteli de paletă, ca în salonul regal), în accentele muzicii lui N. Valeriu. De altfel, muzica se arată a fi în spectacole un accesoriu tot mai indispensabil. (La

Teatrul Armatei însă, în timpul antracelor cu muzică, publicul își ocupă locurile, astfel că acordurile nu pot fi deslușite.)

Spectacolul Teatrului Armatei obosește nu numai prin faptul că durează mai multe ore, ci și prin efortul la care obligă pe spectator de a reconstitui eroii lui Dumas dincolo de cei de pe scenă. Regizorul M. Jora ne-a oferit un spectacol lipsit, în parte, tocmai de aceea ce ar fi trebuit să ne dea mai din plin: poezia amintirilor.

Al. P.

Molière și Scribe la Teatrul din Pitești

Este, desigur, un merit și un act de curaj al Teatrului din Pitești de a fi înscris în repertoriul său *Școala nevestelor*, prima capodoperă a lui Molière și una din piesele cele mai complexe, cele mai dificile ale marelui clasic francez. Spun *Școala nevestelor* și nu *Școala femeilor* (așa cum o indică programul și afișul spectacolului), pentru că această comedie, scrisă în 1662, era urmarea *Școlii bărbatilor* din 1661, amândouă piesele avind drept problemă educația femeii în vederea căsniciei. Școala femeilor măritate, a nevestelor, aduce lumini noi în chestiunea atit de viu dezbătută în „secolul clasic”: educația femeilor și idealul conjugal. Arnolphe, eroul lui Molière, alias dl. de La Souche, e tipul burghezului instărit și retrograd, care mai practică „metodele” pedagogice tradiționale. Vederile lui despre căsătorie sint pur utilitare și egoiste. Nevasta nu e egală bărbatului, e doar un obiect care se cumpără și se vinde. Pe tărăncuța Agnès, Arnolphe a crescut-o la mănăstire, a îndobitocit-o bine pentru a se putea căsători cu ea și a fi fericit lângă o soție neștiutoare, supusă și naivă. Dar în ciuda programului educativ al lui Arnolphe, lucrurile se întâmplă tocmai pe dos. E de ajuns ca primul tinăr chipeș să-i facă curte, ca Agnès să se trezească la o viață afectivă adevărată, pentru ca să-l prefere pe junele Horățiu, ursuzului tutore. Căsătoria cu ce-a sila, căsătoria-tranzacție, fundată pe interese meschine, egoiste, e înfrântă de dragostea celor doi tineri, de acel sentiment firesc de iubire, cheazășie a oricărei adevărate căsnicii.

Pentru a fi voit să siluiască legile firii, Arnolphe e ridicol și înfrint. Umanismul lui Molière transpare cu claritate în acea apologie a căsătoriei fundate pe sentimente reale, iar nu pe interese materiale. Bunul simț al marelui clasic indică o cale justă pentru desăvîrșirea personalității femeii: nici

incultă ca Agnès, nici mironosită prețioasă și savantă ca Philaminte sau Célimène.

În concepția regizorală a lui C. Dinichioțu, fondul ideologic al comediei este adeseori estompat, tratarea rămîind cu totul superficială. Arnolphe (Iulian Bradu) ne-a apărut ca un bătrîn gelos și îngust la minte, care se lamentează și turbează văzîndu-și planurile dejucate. Personajul a fost conceput pe linia vechiului „Pantalone” italianesc, sau, dacă vreți, pe linia unui Bartolo atrăbilă. Latura umană a bărbatului de 42 de ani care e Arnolphe a scăpat cu totul regiei. Arnolphe e ridicol pentru că vrea imposibilul: s-o facă pe Agnès să-l prefere pe el lui Horățiu. Cu toată pretenția lui absurdă, holteiul acesta tomatic iubește cu adevărat, suferă, e chinuit de gelozie, imploră, se revoltă, ba chiar se umilește în fața unei fetișcane de 16 ani... Chinul intern al lui Arnolphe nu a reieșit din jocul lui Iulian Bradu, căruia i-a scăpat acest aspect esențial al caracterului molièresc. Nu e vorba aici de a-l interpreta pe Arnolphe la modul tragic, ci la modul uman. Complexitatea personajului — subliniată de atîtea ori de critica literară — s-a irosit, din nefericire, în spectacolul dat de Teatrul din Pitești.

O interpretare trunchiată a suferit rolul lui Agnès. Ochiadele și aparteurile destul de nefirește ale Agnèsei, în jocul Getei Iancu Negreanu, au răpit personajului puritatea pe care acesta o are la Molère. Agnès nu este o *falsă ingenuă*, ci o ingenuă care evoluează de la supușenia unei tărăncuțe naive la curajul unei fete îndrăgostite. Există în Agnès o doză de cruzime inconștientă, acea cruzime a tinereții față de tot ce încearcă să-i stăvilească avîntul, — o cruzime amestecată cu multă ingenuitate. Agnès spune tot ce simte, cu o francheță care dezarmează. Arnolphe o iubește și o urăște tocmai pentru această dualitate a firii ei. Candoarea Agnèsei, drumul de la naivitate la luciditate — emanciparea ei treptată corespunzînd cu formarea unei conștiințe de sine —

nu au reușit de loc din jocul Getei Iancu Negreanu, care s-a mulțumit să exteriorizeze teama sau bucuria fetei, cu unele accente vulgare.

S-ar mai putea obiecta de asemenea faptul că Alain (C. Nădejde) și Georgette (Telly Barbu) nu sînt în opera lui Molière niște șmecheri care fac pe proștii, ci niște proști care fac pe șmecherii cu acea binecunoscută violciune populară a comediei clasice. Frecvențele ochiade și semne de înțelegere dintre cei doi servitori, pentru a-și ride de Arnolphe, ni se par că depășesc intențiile textului molieresc.



Scenă din „Școala nevestelor”

Conceput „exterior”, spectacolul nu a putut sugera profunzimea umană și poezia unor momente esențiale, ca scena în care Agnès mărturisește cum s-a îndrăgostit de Horatju, sau ca aceea în care Arnolphe o pune să citească maximele căsătoriei. Lipsa de gradatie, de unitate stilistică, de înțelegere a implicațiilor adinci ale textului a

făcut ca spectacolul să alunece fie pe panta vulgarității, fie pe aceea a monotoniei. Intregul ritm a fost de altfel prea încet. Decorul, destul de rudimentar, s-a complicat inutil în actul I, cu o pseudocameră.

În concluzie, credem că spectacolul *Școala nevestelor* nu este o reușită a Teatrului din Pitești, al cărui colectiv va trebui să se mai străduiască pentru a prezenta la un nivel satisfăcător un clasic atât de dificil ca Molière.

Dacă acest spectacol nu constituie, după părerea noastră, un succes, nu același lucru se poate spune despre montarea comediei lui Eugène Scribe, *Paharul cu apă*. Spectacolul, mult mai dinamic, mai viu, a avut momente excelente, fiind interpretat just și cu mult tact. Comedie de intrigă prin excelență, cultivând situații încurcate și butade bicioase, *Paharul cu apă* e socotit, pe bună dreptate, ca o bijuterie a fecundului dramaturg francez. Regia lui C. Dinischiotu a ținut seama, de astă dată, de ritmul alert al acțiunii, subliniind neprevăzutul și reacțiile sufletești. Interpretarea a căpătat verva și duhul propriu operelor lui Scribe. Lordul Bolingbroke a găsit în George Mărutză de la Teatrul Municipal din București, un excelent interpret — inteligent, sensibil, degajat, subliniind intențiile textului și mixându-se fără efort. Alături de el, Maria Magda în Regina Anne a avut farmec și distincție, cu naivități de bună calitate, așa cum le cerea rolul. Pozitiv, de asemenea, a fost jocul Ecaterinei Georgescu în rolul ducesei de Marlborough, poate cu o ușoară tendință spre șarjă, care trebuie evitată. Elisabeta Raicu a întruchipat o Abigail candidă și sperioasă, dar și voluntară în pasiunea ei pentru tinărul Masham. Mai puțin izbutit a fost Paul Mocanu în Masham, a cărui făptură masivă și joc greoi au distonat față de restul ansamblului, grațios și vivesc. Decorurile, mult superioare celor din *Școala nevestelor*, au contribuit la calitatea spectacolului, care poate fi considerat un succes al Teatrului de Stat din Pitești în domeniul anevoios al reprezentării clasiceor literaturii dramatice universale.

Valentin LIPATTI

Riscurile îndrăzelii cu orice preț

Pentru omul obișnuit, pierdut în cotidian, viața apare de multe ori ca o imagine haotică și contradictorie, în care domnește hazardul. Unul din cei chemați să împrăștie acest haos, în care se frământă cei ce nu izbutesc să înțeleagă sensul adinc al lucrurilor, unul din cei îndreptățiti să caute ra-

țiunea interioară determinantă, urmărind înlăturarea de la cauză la efect, și deci să legitimizeze, în ultimă instanță, dramele și izbinzile omului, este artistul. Cercetarea lui pasionantă poate duce la concluzii amare, cinice, pe de o parte, sau la încredere optimistă în viitorul omenirii, pe de altă

parte — cercetind cauzele răului — întrevede mijloacele înlăturării lui.

Al. Ostrovski aparține celei de a doua categorii de artiști: suflul umanist care străbate opera sa îl face mereu modern și actual.

Dragoste tirzie aduce atmosfera unei familii de la periferia Moscovei, la sfârșitul secolului al XIX-lea. În penumbra unui amurg posomorit, se strecoară fiare mărunte în căutare de pradă: tipuri ale unei burghezii proaspete, timorate și rapace, în tendința de a se îmbogăți. Primul grup care se desprinde este al Sablovei, o Vassa Jeleznova în devenire, cu cei doi fii ai ei: Dormedont, cumsecade și muncitor, „dar prost”, și minunatul Nikolai, asupra căruia se îndreaptă toată atenția și toate speranțele de parvenire ale mamei. Aceasta îi dă lui Nikolai cele mai cumplite sfaturi, care-l împing spre o totală descompunere morală. În aceeași casă, există un al doilea grup, care parcurge drumul invers, drumul declasării: bătrînul avocat Margaritov și fata lui, Ludmila, chirișii Sablovei.

Punînd față în față lipsa de scrupule a Sablovei, cu slăbiciunea morală a lui Nikolai și cu puritatea sufletească, cu „dragostea tirzie” dar cu atît mai răscolitoare, a Ludmillei pentru el, acțiunea decurge de la sine. După cum tot de la sine se naște întrebarea generală: ce e mai puternic în viață — viciul sau curătenia?, precum și drama personală a lui Nikolai, oscilant între ascensiunea socială și integritatea morală. Sînt clipe cînd însăși Ludmila cea bună și curată pare pe punctul de a se prăbuși, antrenată de dragostea ei nenorocită: ca să-l salveze pe Nikolai, ea își jertfește tatăl. Un final melodramatic rezolvă însă în mod fericit o situație care, la un moment dat, părea iremediabilă. Deși evenimentele au o succesiune de melodramă, personajele nu sînt niște fantoșe. Ostrovski a folosit forma literaturii dramatice a timpului său, dar a gîndit dincolo de limitele unui conflict sentimental, ridicîndu-se la principiul luptei între bine și rău în cadrul societății din acea vreme, luptă oglindită în conștiința eroului central, Nikolai.

Am văzut spectacolul montat cu această piesă de tînărul regizor Petre Megiei la Teatrul de Stat din Baia Mare (secția romînă). Ceea ce impresionează, de la început, este atmosfera epocii și a mediului social atît de sugestiv și de nuanțat redat. Decorul, lumina, plastica personajelor (amînunte de grimă ca, de pildă, masca avocatului Margaritov sau pleptănătura și grimă lui Dormedont), linia mișcării în scenă, știința grupării personajelor, toate acestea impresionează plăcut prin justetea prin care au fost studiate și realizate. Replica bine frăzată, ritmul susținut și suplu creează con-

tactul viu între sală și scenă, contribuînd astfel la înțelegerea actuală a lui Ostrovski.

Creații actoricești remarcabile vin să adauge un spor de strălucire acestui spectacol merituos. Ion Siminie, în rolul lui Dormedont, fiul muncitor, sentimental și timp al Sablovei, realizează cu sensibilitate și cu un umor pe alocuri tragic, un personaj mereu fermecător. T. Cazimir, în rolul bătrînului avocat Margaritov, aduce în scenă, printr-o trăire continuă și intensă, drama omului prea bun, pentru o societate coruptă, pe care din naivitate se încapăținează să o servească, resemnat în fața nedreptății, vulnerabil prin incapacitatea lui de a face rău, tragic și discret ca un personaj cehovian. Ludmila în interpretarea Laviniei Teculescu, dureroasă și pasionată, ni se pare intrucitva schematizată pe linia unei eroine luptătoare, uitînd să realizeze farmecul și grația care ar fi completat uman personajul. Actrița Hariclia Narly, prin inteligența și temperamentul cu care a jucat rolul dificil al Sablovei, a demonstrat că a fost bine distribuită, dar prin excesul de mimică, intenționat demascator, a slăbit valoarea artistică a creației sale. În general, colectivul s-a dovedit omogen, reușind astfel să ne înfățișeze un tablou viu al vieții și problemelor oamenilor zugrăviți de pana lui Ostrovski.

Dar spectacolul ni se pare insuficient axat pe sensul său major. Dintr-o lăudabilă dorință de a rupe cu „tradiția” (ghilimelele tînd să reproducă o anumită intenție ironică, exprimată în cuvîntul-manifest din programul teatrului), regia a deplasat accentul de pe Nikolai, pe Ludmila, sărăcind astfel textul lui Ostrovski, pentru că, în ultimă instanță, pentru el și în el se dă lupta. Spectacolul însă a fost construit pe o viziune asimetrică, regia ocupîndu-se mai ales de „lupta Ludmillei pentru salvarea omului din Nikolai” (citez tot amintitul articol). Ca urmare a acestei atitudini față de operă, finalul optimist a fost oarecum anticipat și, astfel, puterea de emoție a conflictului slăbit. Pe de altă parte, în felul acesta, chiar calitățile artistice ale realizatorilor spectacolului au fost puse în slujba unei melodrame sentimentale, lipsită de conținut social.

Iată de ce nu putem încheia fără să subliniem că, pe de o parte, regizorul trebuia să desprindă *ideea* din șirul evenimentelor, să treacă dincolo de atmosfera epocii și a mediului social, impunînd o concluzie majoră dincolo de o simplă poveste de dragoste; iar, pe de altă parte, că e regretabil ca o muncă valoroasă în multe privințe să fie compromisă din cauza unei îndrăzneli cu orice pret.

Rodica GHEORGHIU

clar...

CUVINT CĂTRE COPII. — Povestea noastră începe ca toate poveștile cu : ...A fost odată ca niciodată...

Dar nu v-o spunem și nici n-o scriem ca s-o cetăști.

Vom bate de trei ori în gong, vom trage încet, încet o cortină, apoi alta, vom aprinde lumini cîte n-ați văzut niciodată și vă vom arăta aleva cum s-au petrecut lucrurile.

Cum adică și-a trimis împăratul pe cei doi fii la frăține-său și cum s-au spărlat băleții de urs și au venit înapoi cu mare rușine ; cum s-a rugat băiatul cel mai mic, Crai Stejărel pe nume, de tătine-său să-l trimeată pe el, că n-o să-l facă de ocară ..

(*În programul Harap Alb — Teatrul de Stat Sibiu*)

UNIVERSUL AUTORULUI — Scirbit și dezgustat el însuși (Sebastian) de mocirla societății în care trăia, și unde a cunoscut că singura cale de a parveni este minciuna, ipocrizia, lașitatea, lipsa de scrupule, licheлизмul — amărăciunea lui se răsfringe și asupra eroilor săi, care, fără a fi niște învinși, sînt streini de oamenii care îi înconjoară, neînțeleși de opacitatea burgheză, luptînd cu lipsa de orizont și cu trivialitatea. Acest intelectual revine în fiecare piesă a lui Mihail Sebastian, indiferent că se cheamă Ștefan Valeriu, Marin Mirolu sau Alexandru Andronic, bineînțeles în alte situații, cu alte gânduri și aspirații, dar cu același ideal, comun tuturor, al omului tulburat de mari probleme, pasionat, muncitor, îndrăzneț.

(*Mihai Crișan, în programul la Ultima oră — Teatrul de Stat, Baia Mare*)

...obscur

INTILNIRE LA REȘIȚA — *Prima intilnire dintre regizorul — pe atunci novice — Dan Radu Ionescu și Carlo Goldoni, a fost cu trei ani în urmă, tot pe scena Teatrului de Stat din Reșița.*

(*Dan R. Ionescu în programul la Hangița — Teatrul de Stat Reșița*)

DAR CINE I-A CERUT? Problema n-a fost pentru mine să introduc anumite momente de „joc francez” la cutare răscuri ale piesei, cît să realizez o trăire organică de către interpreți, pe întreaga întindere a rolurilor.

(*Constatin Coman în programul la Împărătița lui Machidon — Teatrul de Stat Timișoara*)

PRICEPEREA CERE MĂESTRIE! — *Priceperea de a pasiona publicul pentru evenimentele piesei, de a-l trezi interesul față de caracterele eroilor și de a-l obliga să urmărească cu interes dezvoltarea acțiunii, cere o mare măiestrie.*

(*Harry Eliad în programul la Steaua fără nume — Teatrul de Stat Ploiești*)

DOAR ... DAR ... — În viața lui, Al. Davila a scris doar acest „Vlaicu Vodă”, dar, a reușit să cuprindă în cele cinci acte ale dramei, în mod artistic, un episod al luptei dușă de popor în veacul al XIV-lea, pentru a-și apăra libertatea.

(*St. Balint în programul la Vlaicu Vodă — Teatrul Armatei, București*)

Lauda surisului

Călătoria călăuzită de lampa fermecată a cuvintului tipărit, în sus, către izvoare, sau la vale, prin toate luncile și grădinile de el fecundate, dezvăluie adesea peisaje și tilcuri nebănuite. Astfel, cu *agelaștii*, atît de strașnic executați de pana alertă a lui Eugen Luca în numărul pe septembrie al revistei „Teatrul”.

Mărturisindu-și, alături de bunele nădejdi pe viitor, și amărăciunile pricinuite de trecut, meșterul Rabelais adresează către „Foarte ilustrul principe și reverendisim monsenior Odet, cardinal de Châtillon”, o scrisoare în care i se plinge că: „mozavirile unor anume canibali, mizantropi și agelaști fuseseră atît de sălbatic și smîntit împotriva-mi, încît imi răpusese răbdarea și eram hotărît să nu mai scriu o iotă”. Cartea a patra a vitejilor isprăvi și tilcuri ale lui Pantagruel, deschisă cu zisul răvaș, se închide cu o „Scurtă tîlmăcire a unor ziceri mai întunecate” cuprinse într-însa. Aici, autorul însuși lămurește: „Agelaști — cei ce nu ridă niciodată, posomorîți, ursuzi. Astfel fu numit Crassus, unchi al celui Crassus ucis de parți, care în toată viața lui nu fu văzut rîzînd decît o singură dată”. Împreună cu „mizantropii (cei ce urăsc oamenii, fugind de însoțirea oamenilor)” și cu „canibalii (neam de grozavi din Africa, cu obraze de ciine și lătrînd în loc să rîdă)”, agelaștii aveau să fie, pe bună dreptate, cei mai neînduplecați dușmani ai aceluia care, împreună cu „taica Hippocrate”, socotea că pînă și înfățișarea rebarbativă, „catoniană”, a medicului este în stare să împiedice prompta tămăduire a bolnavului.

„De ris, însă, trebuie să se ridă, în pofta tuturor teoriilor”, scrie Eugen Luca. Dar oare numai lauda risului o celebrează Rabelais și toți ceilalți care, înainte și după el, au luptat împotriva „canibalilor, mizantropilor și agelaștilor”? Din definiția lui Rabelais, din societatea în care își așază „agelaștii”, din contextele în care porecla mai apare, din răsfoirea celor mai bune

pagini ale literaturii dramatice — și nu numai a genului comic — ni se pare a desluși în spatele hohotului și deasupra lui, elogiul unei alte bucurii, mai puțin zgomoase, dar, poate de aceea, mai profundă.

Pledînd pentru un anume mod de viață, Cicero, în pasajul din *Despre granițele binelui și răului* care l-a inspirat pe Rabelais, zice: „Spunem despre cineva că trăiește cu voioșie; așadar, dacă va fi o singură dată covîrșit de o oarecare tristețe, însemnează că și-a pierdut voioșia vieții? Doar acel M. Crassus, despre care Lucilius zice că a ris o singură dată în viață, n-a încetat pentru atîta lucru să mai fie, cum zice același, poreclit *agelastos*.”

Agelastul este, așadar, nu numai acela care nu ride niciodată, sau care, în mod cu totul accidental, o poate face într-o anume împrejurare. El este, așa ca stinca *agelastos* „mohorîtă”, pe care povestește Apollodor din Athena că s-a odihnit Demeter în căutarea Persefonei, așa ca ceilalți agelaști, (agelastoi), triști, posomorîți, din imnurile homerice, omul care izgonește din viață ceva mai mult decît hohotul de ris: însăși voioșia vieții, plăcerea de a trăi. Iar contrariul lui s-ar putea deriva de la grecescul *gelas*, care a însemnat înainte de „a ride”, mult mai mult. Cînd muzele olimpiene, „fiicele marelui Zeus, zeițe cu dulce limbă”, îl poftesc pe Hesiod să le cînte, dîndu-i în mînă, ca sceptor, o ramură de laur plină de frunze, mlădiță virtuoasă pe care înșeși o culesese, „întregul lăcaș — zice poetul — străluci (gelă) de albeața de crin a zeitelor”.

Ca niciunde, la teatru risul este molipsitor. Iar o comedie, fie ea oricît de proastă, poate, din cînd în cînd, stîrni risul spectatorilor. La ieșire însă, bucuria și se preschimbă curînd în scribă și-ți este parcă rușine — ca după o noapte pierdută — că te-ai făcut pârtaș la o nevrednică veselie. O comedie bună stîrnește și ea risul în sală. După lăsarea cortinei însă, evocarea cutărei replici sau cutărei situații îți luminează fața și cugetul cu acea minunată roadă a voio-

șiei, fiică a risului: surusul. Surusul este cel care însoțește și umorul trist al comediilor gogoliene, și tot surusul, simptom de seninătate sufletească, îți însoțește sentimentul de uimă pentru soarta unui erou tragic.

Agelastul poate să ridă. El nu va ști, însă, niciodată să suridă. Zoil va ști citeodată să ridă, ba chiar să rinjească de o scirbavnică bucurie că a descoperit cutare punct negru în cutare operă literară. Aristarc va deosebi și el grăuntele care întunecă strălucirea nestematei: o va face însă cu surusul luminos al celui care știe să aleagă din mînereu aurul și să se bucure de prețul lui.

Tovarăși autori de comedii! Dați-ne pieșe care să ne facă să ridem. Iscați hohote cumplite de ris, care să nimicească ticăloșia și prostia și să o izgonească din cetatea noastră. Dar dați-ne asemenea comedii, care, pe lângă hohotul momentan, să ne prilejuiască și surusul plin de înțelegere pentru greșala omului de bună credință, surusul de bucurie al celui care din amănunte semnificative s-a ridicat la generalizarea și sezizarea unui tip, surusul luminos al minții deschise, receptivă și avidă de idei și tilcuri. Stirniți surusul care, numai el, poate nimici pe agelaștii intoleranți, tipicari, dogmatici — ciufuți. Faceți așa ca, la stingerea focurilor rampelor, întreg lăcașul teatrului să rămână încă „strălucitor de albeața de crin a zeițelor”, strălucitor de voloasa incandescență a marii arte!

Radu ALBALA

Mugurii teatrului

Asemenea unui album viu, ale cărui file reprezintă, fiecare, cite o regiune a țării cu specificul de port, de grai, de datini — mi s-a părut săptămîna în care s-a desfășurat, la București, pe scena Teatrului din Lipsani, finala concursului echipelor de artiști amatori de la sate.

O uluitoare și nesfîrșită bogăție de cîntece și joc, de imaginație populară concretizată în artă autentică, de strădanie nemărturisită și de modestie, de voie bună și de vîguroasă încredere în viață s-a desfășurat în cursul acestor zile de concurs, în fața juriului, ca și a unui public extrem de sensibil la tot ceea ce constituie măiestrie artistică.

Că am văzut din nou parada straiului de sărbătoare a satului românesc, înflorit cu artistice țesături, desfășurîndu-și gama: de la sobrietatea portului muntenesc dominat de alb și negru pînă la găteala multicoloră și bogată a costumelor din regiunea Timișoara — trecînd prin eleganța învălurilor în subțiri maramae, specifică costumelor oltenesti — iată un fapt la care n-aș zăbovi, scriînd aceste însemnări. Tot așa cum

aș trece — nu fără a o pomeni, însă — și peste varietatea de cîntece și cîntăreți, de instrumente și instrumentiști ce au defilat la concurs.

M-aș opri îndeosebi asupra unei forme noi de artă apărută în viața satelor noastre. O formă de artă directă, plină de dinamism, acționînd asupra oamenilor, asupra moravurilor și năravurilor, asupra mentalității lor. Și această nouă formă este, fără îndoială, brigada artistică de agitație.

Brigada artistică de agitație este un mugure de teatru, un frate mic al lui. Regizorul brigăzii este, din cele mai multe ori, și autor de texte, și culegător de melodii, și un pic de coregraf, deși se numește, simplu, instructor. Bineînțeles, pentru că avem de-a face cu amatori, instructorul este și el amator, treabă destul de deosebită și de fără legătură cu munca sa obișnuită. Bunăoară, Ion Smaranda, instructorul brigăzii artistice de agitație din Dragodănești — brigadă distinsă cu premiul întâi la concurs — este, în munca lui de fiecare zi, miner. Dragostea lui pentru folclorul al cărui neobosit culegător este, s-a făcut simțită din plin în programul brigăzii instruită de el.

Membrii brigăzii fac... din toate cite puțin: și actorie, și dans, și muzică. Cu talent și cu vervă, ei aduc în fața spectatorilor imaginea, proiectată prin umorul creatorului de texte, a aspectelor pozitive și negative din viața satului.

Important însă mai e un lucru, pentru ca o brigadă de agitație să fie pe drept cuvînt și artistică. E nevoie mai ales de talent și pricepere. Bunăoară, brigada din Dragodănești a venit la concurs cu un program conceput destul de original, intitulat *Nuntă ciobănească*. Nunta aceasta dintre un cioban și o ciobăniță se desfășoară după toate datinile: cu urări, cu poftiri, cu cinstiri și cinstiri după obicei, respectînd gradul de rudenie, cu închinăciuni și cu cîntece anumite pentru momentele mai importante ale ceremoniei.

Poate că, la Dragodănești, tot așa se pregăteau nuntirile și cu zeci de ani înainte. Unde se îmbină aici datinile vechi cu cele noi? Unde se simte rolul brigăzii artistice de agitație?

Soluția găsită e, fără îndoială, artistică. Poftirile la nuntă trebuie să pice și ele în sarcina cuiva. Și aceste poftiri le face un fel de Cănuță-om-sucit, un fel de Păcală. El înșiră numele celor ce ar putea fi chemați ca oaspeți — iar unii dintre aceștia sînt pe placul său, pentru că fac cîntece acestei nunți. De alții, însă, Păcală se cam îndoiește că ar fi nimerit să-i poștească la nuntă și se pare că are temeiuri serioase în acest sens. Bunăoară — își spune Păcală — se cam zice despre doctor că ia de la pacienți găini, poate ca să-î

trateze... Dacă l-ar pofti la nuntă pe doctor, nu vor rămâne mesenii fără mâncare? Ce te faci dacă acestuia îi vine în minte să „trateze” după obicei și găinile ce se vor servi la nuntă? Și, rind pe rind, oaspeții pomeniți de Păcală se fac, prin cugetările acestuia, cunoscuți spectatorilor cu deprinderile lor bune sau rele.

Nu toate programele prezentate de brigăzile artistice de agitație sînt la același nivel artistic (desigur, și sprijinul acordat acestei brigăzi de Alexe Marcovici, actor din Ploești, a contribuit la succesul ei). Și e păcat că sărăcia mijloacelor artistice dă programul unora dintre brigăzi, folosirea șabloanelor în zugrăvirea aspectelor pozitive ale vieții satului — în contrast cu verva și umorul cu care sînt tratate aspectele negative — ca și abaterea pe alocuri de la linia folclorică a programelor sub influența estradei — ce nu-și găsește aici locul potrivit — scad din valoarea acestor manifestări atît de prețuite altminteri.

Cu cît vor fi mai mulți slujitori ai artei care, asemenea actorului din Ploești, vor da rîu din priceperea lor cîte puțin și acestui frate mai mic al teatrului — care e brigada artistică de agitație — va crește odată cu valoarea artistică eficacitatea programelor prezentate de aceste formații. Căci e important să spunem că acest gen de gazetă vie a prins foarte mult și își dovedește utilitatea. Într-adevăr, la concurs s-au prezentat 1680 de brigăzi din întreaga țară. Sînt 1680 de colective modeste, cu instructori și actori ale căror nume nu apun poate nimic celor ce nu trăiesc între hotarele satului, dar care prin curajul și vioiciunea lor, aduc un prețios aport la strădania întregii noastre arte de a cultiva noul în conștiința oamenilor.

Ancuța MAICAN

Marele preot

Cine ar avea cinismul sau răutatea să curme, printr-o vorbă legănată sau printr-o ripostă sceptică, bucuria unui director de teatru, bunăoară, fericit de a constata propășirea și bunele realizări ale instituției pe care o conduce! Exprimată cu măsură, în accente sincere și în cuvinte simple, bucuria aceasta n-ar putea fi decît molipsitoare. Totuși, oricît de îndreptățit prin realizări de seamă, sentimentul se alterează cînd e proclamat în sunete ascuțite de trombă și în răpăit ritual de tobe, și dă naștere unor efecte și reacții inverse.

Cel puțin așa s-ar întîmpla celui care ar citi, într-un singur articol, fraze ca acestea, repetate la nesfîrșit:

„Prezentarea premierelor în actuala stagiune teatrală a prilejuit teatrului o seamă de succese...”

„Astfel, prima premieră... a constituit un remarcabil succes al colectivului teatrului nostru...”

„A doua premieră... a constituit cea mai de seamă realizare a teatrului în actuala stagiune...”

„Spectatorii au urmărit cu satisfacție creațiile deosebit de valoroase ale actorilor...”

„De mare valoare artistică sînt decorurile...”

„Spectacolul tineresc... a constituit unul din cele mai mari succese de public pe care le-a obținut teatrul nostru în actuala stagiune teatrală...”

„Următoarea piesă... a adus colectivului de interpreți și teatrului un meritat succes...”

„Prin prezentarea spectacolului... teatrul... își încheie cu succes șirul premierelor din actuala stagiune teatrală...”

„Turneele întreprinse... au constituit pentru noi adevărate succese...”

Succese, succese, succese! Delirul e-n toi, beția a prins într-o horă amețitoare actori, premiere, directori, decoruri, regizori, deplasări și toate celelalte.

Mic, acru și verzui, un aliniat sparge pentru o clipă armonia:

„Rutina, spiritul meșteșugăresc, vedețismul și îngîmfarea, superficialitatea, insuficiențele în ce privește cultura artistică și cupoasterea vieții, sînt adversari cu care mai avem uneori de furcă...”

Și totuși, succese! Spirala are un moment bulmac de suspensie, pe urmă, își reia cu avînt traectoria.

Teatrul a fost deseori asemuit unui templu. Dar această simplă metaforă poate duce la concluzia că directorul e un Mare Preot care, la saturnaliile fiecărei stagiuni, aprinde tîmîia suficienței și a laudelor de sine?

Metafora singură nu, desigur, dar lectura bilanțului intitulat *La sfîrșitul unei stagiuni teatrale* („Făclia”, Cluj, nr. 3039), din păcate, da...

R. C.

O seară la revistă...

...ar trebui să se intituleze noul spectacol al Ansamblului de Estradă, pentru că sub titlul mare *O seară la Estradă*, scrie: *revistă* în două acte de T. Mușatescu, I. Berg, I. Nichifor, N. Stroe, Dinu Moisescu.

Cred că genul „estradă” este superior genului „revistă”, însă nu există nici o interdicție să se joace și revistă în Calea Victoriei nr. 174, după cum nimeni nu cred că ar protesta dacă ar vedea cîndva aici și comedii într-un act de sau după Caragiale, Bacalbașa, Ranetti, Brăescu, Monnier, Labiche, Courteline și alții. Revista are, de altfel, o tradiție destul de veche la noi.

Alecsandri și Millo, Caragiale însuși, Iacob Negruzzi și, după ei, o pleiadă de satirici mai mărunți dar de multe ori plini de spirit, au practicat genul, cu foarte ascuțite trimiteri la actualitate (intr-o revistă de prin 1924, erou negativ principal era fostul rege Carol I). În același timp, revista are și o tradiție rea, relativ mai nouă. Anii dinaintea ultimului război au adus masiv pe scenele de revistă imundități și mai ales umorul gnatuit, divertismentul domestic, fuga de actualitate.

Din păcate, nu tradiția sfârșitului secolului trecut se întrevede în revista actuală, ci oarecare semne de nostalgie după umorul spelb, fără idei. Cupletele pe care le spune N. Stroe cu neistovită tinerețe și voinție sînt ceva mai reușite, dar în genere se oscilează în materie de text între o manieră cam prețioasă, aparent „subțire”, cu încercări de poezie spirituală à la A. Mirea, și banalități care nasc cu atît mai puțin zîmbete.

N. Dînescu, regizorul, s-a înțeles cu Mia Steriade, autoarea costumelor, și cu Al. Caramanlău, scenograful, să construiască un cadru plastic fastuos. Îi ȳade însă adesea spectacolului ca fracul tatălui pe trupul neimplinit încă al fiului. Ba chiar, într-o împrejurare, am avut impresia că textul și-a pierdut pînă și valoarea de pretext, tabloul realizat pe scenă fiind altceva decît cel sugerat de text. Un cetățean alb cu cămașă de mătase și cu o ghirlandă de flori pe după gît cîntă la chitara electrică în avanscenă, în timp ce o numeroasă figurație colorată măsliniu întonează un fel de litanie dulceagă sub palmieri. Prospectul pentru

eventualii turiști în insulele Havai pare a fi sursa principală de inspirație plastică. În această ambianță, erupția lui Didi Ionescu în costumaș de baie — urmărită de un colonialist feroce și transpirat — pentru a rosti un cuplet economico-politic, e hilară, dar autorii montării au urmărit un efect eroic tragic.

Regia are și ingeniozități tinerești, firește, dar se vede că a fost stingherită de textul puțintel și mai ales de un număr exagerat de mare de actori și cîntărești slabi. Secundanții lui N. Stroe dintr-un tablou intitulat probabil „Conștiința” (la primele spectacole, nu se tipărise încă programul) se incurcă printre decoruri, nu știu pe unde să iasă din scenă și-și flutură miinile, înțepenindu-le apoi brusc, amîndouă odată. Nu se înțelege deci: un cuvînt din zece spuse de cel doi prezentatori. Un duet fără măcar o singură voce alternează cu un terțet firav de tot și cu soliști care par a face exerciții de canto cu fața la public, arborînd un zîmbet unic și cu desăvîrșire fix, pregătît din culise. Toată bucuria de a-i revedea pe N. Stroe, Dan Demetrescu, Zizi Șerban, Elena Burmaz, dar e păcat ca la cel dintîi ansamblu de estradă al țării să apară pe scenă, alături de ei, atît de mulți nepregătiți sau netaentați, în timp ce elemente de valoare, care și-ar avea locul aici, se îrosesc prin alte părți.

O seară la estradă nu pare de loc un progres calitativ față de *Cer cuvîntul* sau *O călătorie pe note*. Se așteaptă cu speranță alte seri, mai vesele și — dacă se poate — ceva mai pline de viață.

V. S.

Piese românești pe scenele sovietice

Dramaturgia clasică și contemporană românească se bucură de multă atenție din partea teatrelor din cele mai depărtate orașe și republici sovietice.

Astfel, de la premiera piesei *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale — care a avut loc la Moscova în 1952 și care în aceeași primăvară se juca în 14 mari teatre din U.R.S.S. — dramaturgia românească a pătruns din ce în ce mai mult și mai departe pe scenele sovietice. Piesa *Ultima oră* de Mihail Sebastian s-a bucurat și ea de un deosebit succes, în special la Teatrul de Satiră din Moscova.

În stagiunea trecută, spectatorii sovietici au apreciat piesa *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, montată la Teatrul Komsomolului din Moscova.

Calitățile remarcabile ale acestei piese, caracterul ei de frescă a evenimentelor de la o mare răspîntie socială, bogăția tematică, intensitatea dramatică și alternanța conflictelor, care — după expresia unui critic sovietic — «sînt suficiente pentru trei obișnuite piese contemporane „bunicele”», toate acestea nu puteau să nu stîrnească un viu interes în lumea teatrului.

Teatrul Tinărului Spectator din Riga, al cărui colectiv a fost entuziasmat de piesă, a hotărît să o prezinte publicului și, în acest scop, a invitat doi tineri regizori români (pe I. Maximilian și pe subsemnatul) pentru a o pune în scenă.

Teatrul Tinărului Spectator din capitala Letoniei sovietice are o frumoasă tradiție: reprezentînd opere foarte diferite din dramaturgia clasică și contemporană letohă și universală, își întocmește repertoriul în așa fel, încît, laolaltă cu piesele care se adresează spectatorilor celor mai „tineri” și școlarilor mai răsăriți, el cuprinde și piese pentru... foștii „tineri spectatori”. Astfel, în stagiunea trecută, au fost reprezentate piesele: *Mașenka* de A. Afinoghenov, *Micuța Dorrit* după Ch. Dickens, *Romeo și Julieta*



Scenă din „Citadela sfărîmată”

de W. Shakespeare, *Suflete moarte* de N. Gogol ș.a.

Evenimentele și caracterele piesei *Citadela sfărîmată* au fost înțelese și s-au dovedit a fi nu numai accesibile, dar și apropiate oarecum colectivului de actori. S-a lucrat într-o atmosferă deosebit de creatoare și, într-un timp destul de scurt, în pragul încheierii stagiunii, spectacolul a putut fi realizat la un nivel corespunzător.

Premiera a avut loc la 12 iunie și a reușit să satisfacă pe deplin toate așteptările. În turneul pe care teatrul l-a întreprins, îndată după premieră, în capitala Estoniei sovietice, orașul Tallin, spectacolul s-a bucurat de un deosebit succes.

Presa și critica au salutat călduros primul spectacol cu o piesă românească într-o capitală baltică. Astfel, într-o recenzie apărută în ziarul „Sovetskaja Latvija” (Letonia sovietică), după ce se subliniază calitățile

deosebite ale piesei și creațiile unor actori, se spune: „...Spectacolul a fost montat cu multă sensibilitate față de materialul, genul și caracterul piesei, cu o subtilă înțelegere a sensului ei ideologic, a diverselor părți și personaje. Plecând de la teatru, spectatorul înțelege că numai un scop grandios poate smulge pe om din mediocritate și că scopul existenței lui trebuie să fie făurirea unei vieți noi, laolaltă cu toți cei ce muncesc. Spectacolul îi este asigurat o îndelungată existență scenică și un succes incontestabil de public”. De asemenea, revista „Literatura un Maaksla” (Literatura și arta) a publicat un articol elogios asupra spectacolului, intitulat „Un mare, bine meritat succes”, semnat de J.

Jurovski, artist al poporului din U.R.S.S. Montarea piesei *Citadela sfărmată* (titlul traducerii: *In casa d-lui Dragomirescu*) a suscitat un viu interes în lumea artistică din Riga, oraș cu valoroase tradiții culturale și în special artistice. S-au purtat cu acest prilej multe discuții despre dramaturgia și teatrul românesc.

La o consfătuire a regizorilor din teatrele republicilor baltice și ale Belorusiei, cîțiva regizori din Riga, Tallin, Kaunas, Minsk și Brest, manifestându-și interesul față de *Citadela sfărmată*, au solicitat-o pentru a o monta în teatrele respective. În urma turneului întreprins de Teatrul Komsomolului din Moscova, cu această piesă, ea a fost inclusă și în repertoriul altor teatre, printre care teatrul „Pușkin” din Leningrad și Teatrul Academic „I. Franko” din Kiev.

Datorită traducerilor făcute în ultimii ani, cititorii și spectatorii sovietici au cunoscut din ce în ce mai multe piese românești de Caragiale, Delavrancea, M. Sebastian, T. Mușatescu, M. Davidoglu, A. Baranga, H. Lovinescu, M. Banuș ș.a. Un exemplu grăi-

tor al interesului de care se bucură dramaturgia noastră și al amploarei pe care o ia reprezentarea ei pe scenele sovietice, îl constituie faptul că, pentru stagiunea actuală, piesa lui M. Sebastian, *Steaua fără nume*,

a fost inclusă în repertoriul a aproape o sută de teatre din U.R.S.S. și că dreptul primei reprezentări e rezervat Teatrului Academic de Artă din Moscova (M.H.A.T.).

Fără îndoială că, în cadrul schimbului reciproc de valori culturale, s-a făcut mult în ceea ce privește popularizarea dramaturgiei sovietice în țara noastră și a dramaturgiei noastre în diferite republici sovietice. Nu se poate spune însă că ne cunoaștem perfect. Sînt încă multe comori ale gândirii artistice a popoarelor sovietice și a poporului nostru ca e așteaptă a fi prețuite de spectatori.

În acest sens, autorul acestor rânduri va fi foarte fericit dacă, într-un viitor apropiat, va realiza promisiunea făcută prietenilor din Letonia de a pune în scenă una din minunatele opere clasice ale lui Rainis sau Rudolf Blaumanis — opere puțin cunoscute publicului românesc.

E un angajament plăcut, pe care mi l-am asumat din toată inima, în numele prieteniei popoarelor noastre.

Călin P. FLORIAN

Teatrul nostru: o revelație

Ne încumetăm să revenim, după scurgerea atîtor luni, la ecoul pe care l-am avut în presa străină spectacolele date de ansamblul Teatrului Național „I. L. Caragiale” în cadrul Festivalului de Artă Dramatică de la Paris. De astă dată e vorba de un pasaj extras dintr-un reportaj apărut în nr. 111/1956 al revistei „Paris-Théâtre” și în care, dincolo de simpla apreciere laudativă, ne place să găsim expresia unei fundate și nepregetate prețuiri ce se adresează atît interpretării, cit și textelor și ca atare... nu vine nici-



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ ЛАТВИЙСКОЙ ССР
имени ЛЕЛЛИНСКОГО КОМСОМОЛА

г. Рига

ХОРИА ЛОВИНЕСКУ

В ДОМЕ ГОСПОДИНА ДРАГОМИРЕСКУ

Пьеса в 8 действиях, 6 картинах

Перевод с румынского
Н. Мусулее и Н. Ключникова

Programul Teatrului Tînărului Spectator
(Riga) la „Citadela sfărmată”

odată prea tirziu. Prin urmare, iată ce scrie reporterul de la „Paris-Théâtre”, referindu-se la spectacolele românești: „...S-a vorbit pe bună dreptate de o revelație. E cert că ansamblul rominilor a dat... două reprezentații de un comic prodigios, care au suscitât neîncetat aplauze bine meritare... *Ultima oră* se prezintă ca o comedie satirică, ce se situează între *Knock* de Jules Romain și *Topaze* de Pagnol. Comedia scrisă cu nesfârșit spirit și jucată desăvârșit de un ansamblu încărcat cu onoruri oficiale... La *O scrisoare pierdută*... publicul parizian n-a mai conștient să ridă, în pofida obstacolului prezentat de necunoașterea limbii”.

Reproducem mai jos și un fragment dintr-un articol apărut în publicația engleză de specialitate „The Stage”, nr. 3925: „Ansamblul românesc a avut fericita inspirație să vină la Paris cu o piesă ce a fost jucată aici chiar în cursul acestei săptămuni. *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale — o comedie cu strașnic de mult haz, despre mașinațiile politico-amoroase din culisele unor alegeri locale. E o piesă care, fără îndoială, își va croi drum, într-o bună zi, până la Londra... Festivalurile de teatru prilejuiesc întotdeauna bucurii neașteptate și adinci dezamăgiri. Spectacolelor cu *Război* și *Pace*, montat de Piscator, și *La Locandiera* în regia lui Visconti, le putem opune pe Cehov interpretat de suedezi, pe Sartre jucat de actorii ansamblului german din Bochum și un romin jucat de romini. Nu ne putem plînge...”

Știri din...

U.R.S.S.

◆ Teatrul de Estradă din Moscova a prezentat recent un nou spectacol-concert, intitulat *Numai pentru prieteni*. Conducerea muzicală a noului spectacol aparține cunoscutului actor și cântăreț Leonid Utiosov. O imaginară călătorie a întregii orchestre în jurul lumii oferă lui Utiosov prilejul să prezinte câteva din cele mai cunoscute melodii ale diverselor popoare. Un loc important în programul spectacolului revine muzicii franceze, îndeosebi cântărețului Yves Montand, precum și muzicii italiene. Programul muzical al noului spectacol este completat cu scheciuri și cuplete, dintre care câteva critică graba cu care unii turiști parcurg diverse orașe vizitate.

La rîndul său, Teatrul de Miniaturi din Leningrad, al cărui director este A. Raikin, a oferit spectatorilor un nou program

de estradă: *Anotimpurile*. Dintre numeroasele scenete, scheciuri și cuplete prezentate, atrag atenția prin inventivitatea și desăvârșita lor interpretare cele care prilejuiesc apariția lui A. Raikin. Astfel, într-unul din scheciuri, A. Raikin apare pe o bicicletă de copil, purtînd agățată de pantaloni, o tăbliță cu numărul vehiculului. „Mi s-a luat mașina dată spre folosință personală și eu nu mai sînt obișnuit să merg pe jos” — îl lămurește A. Raikin pe spectatori, care aplaudă, aprobînd critica lansată de actor. Într-altă scenetă, A. Raikin demonstrează ce s-ar întîmpla dacă pompierii ar folosi în munca lor metodele birocratice, proprii multor funcționari. În afara lui Raikin, noul spectacol al Teatrului de Miniaturi se bucură de aportul unor valoroși actori, ca: G. Novikov, V. Derankov, N. Konopatov și alții.

Interesul deosebit pe care spectatorul sovietic îl manifestă față de spectacolul de estradă a determinat, în ultima vreme, unele teatre dramatice să monteze și ele asemenea spectacole. Astfel, Studioul Actorului de Film din Moscova a montat comedia *Ah, inimă!* de V. Poliakov.

Fără a fi un spectacol de estradă propriu-zis, comedia lui V. Poliakov se înrudește totuși cu acest gen de spectacole atît prin modalitățile folosite de autor în tratarea materialului de viață, cît și prin întreaga organizare a spectacolului. *Ah, inimă!* satirizează pe bărbații care jură credință fiecărei femei întîlnite, pe cei care se dovedesc cruzi, lipsiți de suflet; spectacolul condamnă, în același timp, cu asprime beția, lăudăroșenia, servilismul și alte vicii. Una din cele mai reușite scene ale spectacolului prezintă o secțiune într-o imensă inimă, compartimentată, împărțită pe etaje și locuită de toate acele femei cărora posesorul ei le jurase veșnică dragoste și amintire.

Acești spectacole de estradă dovedesc — prin actualitatea problematicii, prin buna calitate a umorului, prin ținuta lor artistică — grija permanentă pe care forurile de resort o poartă acestui gen atît de popular.

◆ În cursul actualei stagiuni, Teatrul Evghenii Vahtangov va acorda o sporită atenție dramaturgiei sovietice contemporane. În planul său de repertoriu e prevăzută, astfel, noua piesă istorică a dramaturgului I. Selvinski: *Începutul erei*, inspirată de evenimentele anului 1917.

În afara acestei lucrări, teatrul intenționează să mai prezinte piesa *Fuga* de M. Bulgakov, care reflectă câteva din problemele specifice tineretului sovietic. De asemenea, se află în studiu piesa lui V. Soloviov *Conștiința*, a cărei temă privește înalta moralitate a omului sovietic.

Teatrul a mai reținut dramatizarea lui

I. Oleși după romanul lui Dostoievski *Idiotul* și, din dramaturgia clasică universală, *Romeo și Julieta* și *Hamlet* de Shakespeare.

Teatrul va mai monta piesa *Filumena Marturano* a scriitorului italian Eduardo de Filippo.

◆ Spectatorii din Leningrad au avut de curind prilejul să aplaude la Teatrul Lensoviet spectacolul *Antoniou și Cleopatra* de Shakespeare. Evenimentul s-a bucurat de atenția specială a presei, cu atât mai mult cu cât cunoscuta piesă shakespeareană n-a mai fost jucată la Leningrad de aproape 30 de ani.

◆ *Sonet de Petrarca* este titlul unei noi piese a dramaturgului N. Pogodin. Faptele povestite de dramaturg, deși se petrec în zilele noastre, păstrează o evidentă asemănare cu întâmplările trăite, cu multe secole în urmă, de poetul Petrarca. Eroul piesei, un om în plină maturitate, se îndrăgostește de o fată. E o dragoste mare, puternică, frumoasă prin curătenia și sficiunea ei, dar neîmpărtășită. Eroul lui N. Pogodin se mulțumește să iubească în tăcere și să înțilnească arareori fata iubită. Petrarca și-a cîntat dragostea pentru Laura în sonete. Eroul piesei nu e însă poet, ci constructor de centrale electrice. Asta nu-l împiedică însă să-și destăinuie sentimentele și gândurile în lungi scrisori adresate iubitei sale. Ajunse din întâmplare în minile unor oameni joșnici, cu conștiință mic-burzheză, scrisorile sînt răstălmăcite în chip și fel. Astfel, dragostea acestui om este transformată într-o „poveste urită”.

Lupta pentru triumful înaltei morale a omului sovietic împotriva deprinderilor mic-burghize constituie tocmai problematica noii piese a lui N. Pogodin.

◆ Teatrul de dramă „A. S. Pușkin” din Leningrad a prezentat de curind în premieră piesa *O singură noapte* de Boris Gorbatoș.

Acțiunea piesei se desfășoară într-un orașel din Caucazul de nord, în cursul unei nopți din anul 1942. Asediat de cîmpitorii hitleriști, orașelul se pregătește de luptă dirză. Relatînd peripecțiile acestei nopți agitate, dramaturgul prezintă o diversitate de caractere de oameni sovietici. Cei mai mulți, patrioți devotați statului sovietic, sînt gata să stăvilească înaintarea inamicului cu prețul vieții lor. Alții, puțini la număr, se arată, în acele ceasuri de grea încercare, lași și fricoși, animați de sentimente mic-burghize, sau dușmani deschiși ai orînduirii sovietice. Contrapunînd această minoritate marilor mase a oamenilor sovietici, dezvăluind joșnicia acestor trădători, dramaturgul reliefează viu virtuțile morale ale adevăraților oameni sovietici, eroismul și nețărmuritul lor devotament față de patria sovietică.

O singură noapte de Boris Gorbatoș este

înscrișă și în repertoriul Teatrului Mic din Moscova, premiera ei fiind fixată pentru ziua de 7 noiembrie 1956.

◆ În cursul actualei stagiuni, multe teatre sovietice vor prezenta noi spectacole Shakespeare. Astfel, în afara Teatrului Evghenii Vahtangov care repetă *Romeo și Julieta* și *Hamlet* (în regia lui Boris Zakhava, cu Mihail Astangov în rolul titular), la Teatrul Academic de Artă din Moscova va fi înscenată *Poveste de iarnă*, iar la Mossoviet vor vedea lumina rampei *Nevestele vesele din Windsor* și *Richard al III-lea*. De menționat că rolul lui Richard al III-lea va fi deținut de cunoscutul actor sovietic N. Mordvinov.

Franța

◆ La Palais Royal, într-un cadru plin de farmec și poezie, Lionel Bayloc a oferit parizienilor o seară de autentic teatru cu *Menechmes* a lui Regnard.

Menechmes, comedie în cinci acte, în versuri, se inspiră din vechea lucrare a lui Plaut. Doi frați gemeni sînt îndrăgostiți de aceeași fată. Povestea se complică, datorită faptului că frații nu se cunosc între ei, unul crezîndu-l pe celălalt mort cu mulți ani în urmă. De bună seamă, toate aceste încercături iau sfîrșit, piesa încheindu-se prin două căsătorii.

Lionel Bayloc a imprimat întregului spectacol un ritm viu, care punctează fericit momentele comice. Întregul ansamblu, din care fac parte George Payron, Germaine Lefaille, Lionel Bayloc ș. a., a dovedit o impresionantă omogenitate interpretativă.

Catherine Valogne, comentînd spectacolul într-un articol apărut în revista „Lettres françaises”, scrie, printre altele: „Lionel Bayloc este unul dintre acei animatori care ar trebui desigur ajutați și care merită deplin să primească importante subvenții... Dar chiar și fără acest ajutor, Lionel Bayloc a reușit admirabil”.

◆ Orașelul francez Bellac, cu o populație de 4800 de locuitori, și-a cucerit în ultima vreme faima de important centru artistic, Festivalurile de vară organizate cu regularitate de cîțiva ani la Bellac atrag, prin înalta lor valoare artistică, un număr din ce în ce mai mare de spectatori. Anul acesta al III-lea Festival de la Bellac s-a bucurat de participarea actorilor de la Comedia Franceză, care au jucat piese de Marivaux și Molière, primite entuziast de cei aproape două mii de spectatori prezenți.

◆ Între 26 decembrie 1956 și 7 februarie 1957, se va desfășura turneul oficial al Comediei Franceze în R. P. Chineză. Cu acest prilej, ansamblul francez va prezenta *Burghelul gentilom* de Molière.

◆ Michel Saint-Denis, cunoscutul pedagog și îndrumător al multor serii de actori, care a predat în anii din urmă și la școala de teatru de pe lângă Old Vic, a preluat în luna octombrie Centrul Dramatic din Est, cu sediul la Strasbourg. Saint-Denis și studenții lui dispun acolo de o clădire adecvată, cu o sală de teatru având o capacitate de 800 de locuri. Academia de studii teatrale a Centrului Dramatic din Est organizează cursuri cu durată de trei ani pentru actori, tehnicieni și scenografi.

R. P. Polonă

◆ Lesław Bartelski este primul dramaturg polon contemporan care a reluat, într-una din ultimele sale piese, o temă mult dezbătută de literatura dintre cele două războaie: viața unui țirgușor. *Prima dragoste* de Lesław Bartelski este o frescă a micului țirg din noua Polonie populară și a locuitorilor săi, chemați astăzi să contribuie activ la construirea socialismului. Zugrăvind noile condiții economico-sociale în care se dezvoltă țirgușoarele de odinioară, dramaturgul urmărește cu abilitate procesul transformării psihologiei și mentalității unor oameni care, până nu de mult, se considerau neînsemnați și condamnați la o existență ternă.

◆ Teatrele din Varșovia, Krakovia, Lodz și alte orașe și-au îmbogățit repertoriul cu noi lucrări ale dramaturgilor polonezi contemporani. Ele au astfel în vedere noile piese ale lui R. Brandstetter, T. Goliua, E. Șumanski, A. Rudniski și alții. Teatrele poloneze au acordat, în același timp, deosebită atenție marelui repertoriu clasic și contemporan străin. Din dramaturgia clasică, pe scenele poloneze vor fi montate piesele *Georges Dandin* de Molière, *Maria Stuart* de Schiller, *Romeo și Julieta* de Shakespeare, *Tragedia florentină* de O. Wilde, ca și alte lucrări aparținând lui Lope de Vega, Prosper Mérimée etc.

Multe teatre poloneze s-au adresat, anul acesta, dramaturgiei ibseniene, incluzând în repertoriul lor *Rața sălbatică*, *Femeia mării*, *Peer Gynt* și altele.

Din dramaturgia contemporană străină, vor fi montate, printre altele, piesele *Șoareci și oameni*, o dramatizare după romanul cu același nume al scriitorului american Steinbeck, *Ciocirlia* de Anouilh, *Aventura* de scriitorul englez McDougall, *Bandiții* de Capek și *Femeia indiană* de Balvant Gargi.

◆ Teatrul de păpuși „Ridicolii” din Krakovia a prezentat recent două noi premiere. Întîia, *Dacă Adam ar fi fost polonez*, de poetul Gatzynski, este o suculentă filipică la adresa binecunoscutei legende biblice a lui Adam și Eva. Piesa satirizează, în

același timp megalomania și frazeologia goală. A doua, *Bunica și nepotul* sau *Nobilele minunilor*, ridiculizează superstițiile micii burghezii.

Ambele spectacole au dovedit înaltă măiestrie din partea minuiților de păpuși și largile posibilități în domeniul satirei politice de care dispune teatrul de păpuși.

◆ Din inițiativa profesorilor și elevilor Liceului nr. 5 din Krakovia, a luat ființă un teatru școlar. Noua formație de amatori a prezentat până acum un montaj dramatic privind viața lui Mickiewicz și o lucrare a poetului S. Potoczek *Adio, putere fatală!*, o biografie a scriitorului Slowacki. Prin activitatea sa, teatrul școlar își propune să popularizeze cit mai larg în rândurile tineretului școlar viața și opera marilor scriitori clasici ai literaturii polone.

◆ Recent, două piese ale dramaturgului francez Jean Anouilh au văzut lumina rampei la Varșovia și Szczecin. E vorba de *Întîlnirea de la Senlis* și *Invitație la castel*, care au fost primite cu interes de spectatorii polonezi.

◆ Studioul Experimental, de pe lângă Teatrul de Cameră din Varșovia, sub conducerea regizorului Jan Kulczynski, a prezentat recent piesa *Excepție și regulă* de Bertolt Brecht. *Excepție și regulă* a fost înscrisă — alături de o dramatizare după o nuvelă a lui Vercors, *Minciuna politică* — și în repertoriul Teatrului Buffo, unde va fi interpretată de un grup de actori tineri.

Anglia

◆ La sfîrșitul lunii august și începutul lui septembrie, londonezii au avut prilejul să vizioneze cîteva spectacole prezentate de „Ansamblul berlinez”, aflat în turneu în Anglia.

Interesul viu manifestat de spectatorii englezi pentru aceste spectacole își găsește explicația pe de o parte în faptul că animatorul și regizorul „Ansamblului berlinez” a fost regretatul Bertolt Brecht și pe de altă parte, în împrejurarea că în repertoriul turneului au figurat două din cele mai cunoscute și interesante piese ale lui Brecht: *Mama Courage* și *Cercul de cretă caucazian*.

Toate reprezentațiile „Ansamblului berlinez” au cunoscut o neobișnuită afliuență de spectatori, dovadă grăitoare a interesului stîrnit de dramaturgul și omul de teatru Brecht.

În legătură cu aceasta, este deosebit de semnificativă declarația făcută recent de profesorul Roth la una din ultimele ședințe ale Societății germane de teatru. Întors recent din Statele Unite, profesorul Roth a declarat: „Bertolt Brecht este singurul dramaturg german contemporan care se bucură

în Statele Unite de un mare succes. Oamenii de teatru și criticii americani consideră întreaga sa operă ca o importantă contribuție a Germaniei la dezvoltarea artei teatrale mondiale.

◆ Dînd urmare invitației primite din partea uniunii actoricești engleze „Equity”, un grup de oameni de teatru germani a vizitat anul acesta Anglia. Delegația, condusă de dr. Almeroth, președinte al organizației „Gewerkschaft-Kunst” și director general al Teatrului de Stat din Dresda, era formată din Walter Maschke, vicepreședinte al aceleiași organizații, actrița Gudrun Neumann, Charlotte Kuter, actrița și deputată, și Hans Peter Minetti, actor de la Teatrul „Maxim Gorki” din Berlin. În timpul șederii lor în Anglia, oamenii de teatru germani au avut întrevederi cu numeroase personalități ale vieții teatrale din această țară; ei au vizionat o serie de spectacole de valoare, printre care *Macbeth* la Old Vic și *Othello* la Stratford-on-Avon, precum și *Cercul de cretă caucazian* de B. Brecht, în interpretarea studenților de la Academia Regală de Artă Dramatică.

◆ Aristofan, în transpunerea engleză a lui Kenneth Cavander, a fost reactualizat pe scena lui „Trinity College” din Oxford, în interpretarea ansamblului „Trinity College Players” și sub egida Societății Dramatice de la St. Hugh's College. Comedia *Thermophiliasae* a căpătat la Oxford subtitlul „modernizat”: *Crimă la Festival*. În ansamblu, se relevă că interpretarea a fost la înălțime și s-a remarcat prin claritatea și expresivitatea dicțiunii.

◆ Asociația profesională a actorilor englezi „Equity” a dat publicității un document în care obiectează împotriva „șomajului tehnologic”, provocat de radio și televiziune. În declarație se spune că condițiile de trai și de muncă ale actorilor „par a fi puternic afectate de dezvoltarea rapidă și generalizarea folosirii metodelor și tehnicii de înregistrare și de emisiuni sonore și vizuale ale spectacolelor interpretate de ei”.

◆ Homer, inspirator al unei comedii scrise în dialect scoțian și condimentată cu un zdravăn umor scoțian! Lucrul, ori cit de incredibil ar părea, e totuși adevărat: la Teatrul „Lyceum” din Edinburgh a văzut lumina scenei piesa *Popas pe țarm* de Alexander Reid. E o prelucrare abilă și spirituală — spune presa engleză — dar de un gust ce ni se pare îndoielnic — ne permitem noi să adăugăm — a peripețiilor lui Odiseu, înapoiat tocmai la timp la Itaca pentru a-și păstra neatinsă „onoarea de familist”, supusă la grele încercări de mulțiplii pretendenți la mina soției sale, Penelopa. Se pare că regizorul Edward Burn-

ham și pictorul decorator Joy Stanley au realizat lucruri frumoase, că tehnicienii s-au întrecut pe sine, obținînd efecte de sunet excepțional de evocatoare (vuetul talazurilor, chemarea pescărușilor, „ăsnetele lui Zeus etc.) și că a fost reconstituită „într-o măsură mulțumitoare atmosfera justă”. Se pare...

R. P. Chineză

◆ Activitatea Teatrului de Artă Populară din regiunea Liaoning se desfășoară sub semnul unei consecvente strădanii pentru îmbogățirea repertoriului cu noi lucrări inspirate din realitățile Chinei populare.

Pe linia acestei preocupări, teatrul a stabilit strînse legături de colaborare cu un însemnat număr de dramaturgi, contribuind activ la realizarea unor lucrări răspunzînd problemelor de actualitate. Astfel, piesa *În timpinind noul*, prezentată pe scena acestui teatru, este rodul conlucrării creatoare dintre un grup de dramaturgi și actorul Tu Yn. Piesa evocă momente din lupta muncitorilor chineze împotriva elementelor dușmănoase din industrie. O altă piesă, prezentată nu de mult de Teatrul de Artă Populară, *Suflă vînt de primăvară peste Nuominhe*, aparține dramaturgului An Pao, directorul teatrului. Lucrarea reflectă aspecte din viața țărănimii chineze pe drumul cooperativizării agriculturii.

◆ Teatrul Popular din Pekin a prezenta, în direcția de scenă a lui Ou Iang, cunoscuta piesă a clasicului ceh J. K. Tyl *Cimpoierul din Strakonice*.

Italia

◆ *Fideli dulapului cu oglindă*, noua piesă a dramaturgului Ezio d'Errico, face o secțiune pe viu în viața literară contemporană, dezvăluind cu pregnanță viciile unei lumi în care scriitorul trebuie să recurgă la cele mai ordinare tertăpuri pentru a obține recunoașterea talentului său. Subiectul piesei poate fi rezumat în felul acesta: Paul Chenet, un scriitor puțin cunoscut, duce la Paris, împreună cu soția sa Solange, o viață destul de obscură. Arestat într-o dimineață de poliție, Chenet este acuzat de a fi ucis o fată, manechin de modă. Dovada crimei o constituie o fotografie a scriitorului, purtînd și un autograf de citevă rînduri, găsită în poșeta victimei. Arestarea lui Chenet, larg dezbătută în presă, aduce scriitorului o mare popularitate și chiar beneficii materiale, întrucît cărțile sale sînt imediat vindute. Între timp, Solange, soția scriitorului, cunoaște pe un oarecare Léon Delpont, a cărui asemănare cu soțul ei este atît de mare, încît cu greu pot fi deosebiți unul de celălalt. De la acesta, So-

lange află că fotografia găsită la victimă îi aparține lui și că fata, o prietenă a sa, a murit într-un accident. Împinsă de ambiție, Solange vrea să-l împiedice pe Delport să se prezinte la proces, convinsă fiind că numai astfel va putea asigura cariera literară a soțului ei.

Până la sfârșit, lucrurile se lămuresc, iar Paul Chenet, refuzând o glorie câștigată printr-o nefericită publicitate gratuită, pleacă în altă țară, unde, sub pseudonim, își va continua activitatea literară.

Fideli dulapului cu oglindă a fost prezentată pe scena Teatrului „del Ridotto” din Veneția, cunoscutul actor italian Carlo Ninchi fiind interpretul rolului lui Paul Chenet.

Se înțelege că aprecierile ziarelor asupra spectacolului au fost destul de contradictorii, ceea ce nu a împiedicat piesa să cunoască un mare succes de public. Pentru a ilustra, totuși, cit: de evidente și actuale sînt sensurile piesei lui Ezio d'Errico, reproducem cîteva rînduri din cronică apărută în ziarul „Corriere d'Informazione” din Milano, unul din puținele care au apreciat favorabil lucrarea: „Piesa este o satiră la adresa vieții literare și își propune să demonstreze că, în epoca noastră, un artist are nevoie de un punct de sprijin chiar și involuntar, fie el și scandal, pentru a reuși”.

Turcia

◆ În cursul noii stagiuni, rețeaua teatrală din Turcia se va îmbogăți cu șapte teatre noi. Este știut că viața teatrală din Turcia se concentrează exclusiv la Istanbul și Ankara, restul țării fiind lipsit de scene teatrale cu formații profesionale statornice. Hotărîrea guvernului turc privind înființarea celor șapte teatre este menită a remedia această situație. Noile teatre, subvenționate de stat, nu vor funcționa într-un local permanent, ci vor colinda teritoriul țării, oferind spectacole în toate orașele lipsite de viață teatrală. Repertoriul acestor teatre de turneu va fi alcătuit din cele mai reușite spectacole ale teatrelor centrale. Astfel, repertoriul va cuprinde, în afara clasicii (Shakespeare, Jonson etc.), și lucrări ale dramaturgiei turce contemporane: *Banchetul lui Tauridag* de Resat Nuri Güntekni, *Douăsprezece figuri sub soare* de Turgut Ozakman, *Zei și oamenii* de Orhan Aseu ș.a., jucate pe scenele teatrelor centrale.

R. Cehoslovacă

◆ Pe lingă Academia de Științe a R. Cehoslovace, a luat ființă un cabinet de studii teatrale, nucleul unui viitor centru științific pentru cercetarea istoriei și pro-

blemelor teatrului ceh, de la primele sale manifestări pînă în zilele noastre.

În afara cercetării diverselor aspecte ale dezvoltării artei spectacologice ceh, noul cabinet va studia temeinic și literatura dramatică națională.

Colaboratorii științifici ai cabinetului și-au propus, în primul rînd, să întocmească o istorie a teatrului ceh și un dicționar teatral ceh și slovac.

Cabinetul de studii teatrale va desfășura și o largă activitate editorială, publicînd, printre altele, în mod periodic și o revistă de studii teatrale; totodată, va pune temelie unei biblioteci de specialitate și unui muzeu al teatrului ceh.

◆ Nu de mult, Teatrul „D. 34” din Praga a luat inițiativa organizării unor spectacole de dimineață, dedicate pensionarilor. Succesul acestor spectacole a îndemnat Teatrul Municipal din Praga să ofere și el cîteva spectacole de acest fel. Trebuie subliniat că, la aceste matineuri, teatrele prezintă piese din repertoriul curent, prețul biletelor de intrare fiind însă mai redus.

Norvegia

◆ Tot mai des își fac loc în presa norvegiană o seamă de aprecieri pozitive privind situația actuală a teatrului norvegian. În diverse articole, oamenii de teatru norvegieni își exprimă, cu multă satisfacție, convingerea că teatrul norvegian pășește, după ani de stagnare, pe drumul unei dezvoltări multilaterale. După cum relevă aceste ziare, cauzele actualului reviriment al mișcării teatrale trebuie căutate în valoarea repertoriului, în calitatea interpretării, ca și în activitatea fecundă a unui grup de tineri regizori și actori, preocupați de aflarea unor noi drumuri în artă.

Într-adevăr, cercetarea repertoriului teatral din ultimelă luni permite desprinderea unor concluzii nu lipsite de interes în ceea ce privește preocuparea teatrelor de a prezenta îndeosebi lucrări din dramaturgia norvegiană și din cea scandinavă în genere.

Pe planul dramaturgiei clasice naționale, preferințele teatrelor converg mai ales spre Ibsen și Bjørnson. Primul, mai cu seamă, cunoaște o prezență continuă pe afișul teatral. Faptul pare, de altfel, destul de firesc, în anul comemorării lui Ibsen. *Strigoii*, *Un dușman al poporului*, *Împărat și Galilean*, *John Gabriel Borkman*, *Nora*, *Micul Eyolf* și, desigur, *Peer Gynt* au constituit spectacole de succes pe scenele multor teatre norvegiene. Spectacolul *Strigoii*, montat de Nye Teatret (Teatrul Nou), a dobîndit și o consacrare internațională, datorită turneului întreprins în Suedia, Finlanda și Franța.

Dintre toate spectacolele ibseniene, *Peer*

Gynt pare a fi fost cel mai prețuit de publicul norvegian. Reprezentată la Teatrul Național din Oslo, pe tondalul muzicii lui Grieg, piesa a ținut afișul timp îndelungat.

În ce privește pe Bjoernstjerne Bjoernson, Teatrul Național din Oslo a montat tragedia *Paul Lange și Tora Parsberg* și comedia *Cind înfloarește viața tinăra*, ambele reliefând cu pregnanță, forța dramatică a operei acestui scriitor.

Desigur, în afara dramaturgiei clasice naționale, un loc important în repertoriul teatral norvegian revine și celei clasice universale. Dar și în acest domeniu, spectatorul norvegian își are preferințele sale bine marcate, și anume Shakespeare și Schiller.

Nu de mult, Teatrul Național din Oslo a realizat un interesant spectacol — deși încărcat cu accente melodramatice — cu *Macbeth*. *Visul unei nopți de vară* și *Noaptea regilor* au fost reprezentate în aer liber, în cadrul unei stagiuni estivale, de către un mic teatru din Oslo.

Don Carlos și *Mireasa din Messina* de Schiller și-au aflat o intrupare scenică monumentală pe scena Folketeatret-ului (Teatrul Poporului). Ambele spectacole poartă girul unor regizori hotărâți să rupă cu vechile tradiții de prezentare a acestor lucrări pe scena norvegiană.

În repertoriul teatrelor norvegiene figurează și piesele *Azilul de noapte* de Maxim Gorki (Teatrul Poporului) și *Trei surori* de Cehov, a căror prezentare a fost întâmpinată ca un important eveniment în viața teatrală norvegiană.

Dintre dramaturgii moderni, întâlnim pe afișul norvegian nume ca Shaw, O'Neill, Miller, Odets, Anouilh și alții. Piese lor, alături de altele ca *Clochemerle* (adaptare de Paul René Gauguin după romanul cu același nume al lui Gabriel Chevalier) sau *Pe pământ ca și pe cer* și *Fugarul* de Fritz Hochwalder, un dramaturg austriac, cunoscut largă popularitate.

Nu sînt lipsite de interes nici spectacolele experimentale oferite de Teatrul Nou cu *Așteptindu-l pe Godot* de Samuel Becket și *Turnul lui Babel*, de tînărul dramaturg suedez Lars Helgesson, care au constituit obiectul unor vii discuții.

În *Turnul lui Babel*, Helgesson supune unei analize, făcută la modul expresionist, atitudinea a patru femei în fața dragostei.

La concursul organizat de Uniunea Teatrelor Nordice pentru cele mai bune piese scandinave, Norvegia a prezentat 121 de lucrări. Premiul I norvegian a fost atribuit lui Tormod Skagestad, pentru lucrarea *Secura rămîne sub copac*, o puternică dramă familială din mediul țărănesc. De asemenea, a fost menționată la concurs și piesa *Stăpînul și servitorii lui* de Axel Kielland, care dezbate problemele actuale ale bisericii și preoției.

◆ Deși marea majoritate a teatrelor belgiene și-au deschis de mult stagiunea de toamnă, în presa de specialitate își mai fac loc ecouri întirziate asupra unor spectacole prezentate în cursul verii. Dintre acestea, nu pare lipsită de interes cronică apărută în revista „Evantail” asupra celor două spectacole prezentate de Théâtre de Poche în stagiunea estivală.

Dacă primul dintre aceste spectacole, un vodevil aparținînd lui F. A. Duver, reinvie în fața spectatorului atmosfera anului 1835, prezentînd cîteva tipuri caricaturale antrenate într-o banală intrigă conjugală, cel de al doilea spectacol oferă prilejul unei plăcute reintîlniri cu opera lui Henry Monnier, părintele binecunoscutului *Joseph Prudhomme*. *Sora de caritate* de Henry Monnier oferă o variată galerie de tipuri, zugrăvite de autor cu un puternic simț al umorului. O soră de caritate volubilă și insensibilă, o portăreasă vorbăreată, un medic al cărui vocabular se remarcă printr-o abundență de clișee — iată personajele care populează această piesă de un umor suculent.

Interpretarea, avînd în frunte pe Andrea Lambert, Roland Ravez și alții, a imprimat spectacolului un ritm voit inegal, corespunzător însă acțiunii scenice.

R. P. F. Iugoslavia

◆ Oricît de deosebite ar fi din punct de vedere al problematicei, concepției regizorale sau modalităților de interpretare, spectacolele teatrelor iugoslave poartă amprenta preocupării pentru desăvîrșirea măiestriei actoricești, pentru adîncirea rolului ce-i revine în realizarea spectacolului.

Este firesc, de aceea, ca la rîndul lor, dramaturgii iugoslavi să fie călăuziți de aceeași concepție asupra menirii și importanței actorului; foarte multe din lucrările lor deschid largi porți spre afirmarea virtuților interpretative. Edificatoare în acest sens sînt spectacolele *Domnii Glembaevi* și *În agonie* de Miroslav Krelji, jucate în stagiunea trecută pe scena Teatrului Popular din Belgrad. Ambele piese conțin scene, și chiar acte întregi, a căror durată depășește 40 de minute, și în care acționează doar două personaje! Mai mult decît atît, puțin tentat să dea importanță aspectului exterior al acțiunii, Miroslav Krelji reduce la minimum, chiar și în aceste acte de două personaje, ansamblul acțiunilor fizice. În felul acesta, personajele sale vorbesc neîntrerupt timp de 40 de minute. Dar în cadrul acestor discuții în doi, sînt dezvăluite cu fiecare cuvînt, cu fiecare replică rostită, noi aspecte ale problemelor urmărite de dramaturg. Anulînd acțiunea fizică, dramaturgul intensifică

acțiunea „psihologică”, captivind spectatorul prin pregnanța trăirilor, prin ascuțimea cu care operează asupra conștiinței oamenilor.

Este cert că un asemenea spectacol, oricât de bine lucrat ar fi textul dramatic, solicită o înaltă măiestrie și tehnică actoricească. Pe scena Teatrului Popular din Belgrad, interpreții celor două spectacole (Sava Severova, Liubisa Iovanovici, Raša Plavici) au găsit și stilul, și resursele necesare valorificării textului dramatic.

◆ Repertoriul teatrelor iugoslave s-a îmbogățit în cursul acestui an cu câteva noi și valoroase lucrări atât ale dramaturgiei autohtone, cât și ale celei străine.

Teatrul Național din Belgrad a prezentat astfel *Mincinos și supramincinos* și *Mai-mușta magică*, ale scriitorului Sterija. Pe scena aceluiasi teatru, a fost reprezentată piesa *Moștenitorul de Dobrita Casici*.

Din dramaturgia străină, Teatrul Național din Belgrad a reținut *Adorabila Iulia*, o dramatizare după o nuvelă de Somersét Maugham, *Ultima oră* de Mihail Sebastian, *Mese separate* de Terence Rattgan și *Husarii* de P. A. Breal, evocând anii campaniei lui Napoleon în Italia.

Grecia

◆ Formația Teatrului Popular Elen a prezentat la Teatrul Municipal din Pireu, piesa biografică *Tragedia lordului Byron* de Manolis Skuludis. Regia spectacolului a fost asigurată de Takis Muzendis.

Dramaturgul prezintă aspecte semnificative din viața marelui poet, considerate determinante pentru întreaga lui evoluție poetică. Nefericita poveste de dragoste, care a spulberat multe din iluziile poetului încă în anii adolescenței, viața grea pe care i-au creat-o soția și sora sa Augusta, ca și strădania autorului lui *Childe Harold* de a-și răscumpăra multe din păcatele sale la Missolonghi, unde și-a jertfit viața pentru renașterea unui popor, sint evocate cu măiestrie de Skuludis, care a reușit să creeze „o operă de mare valoare artistică, de care te simți legat” (din cronica lui M. Garagatsis, apărută în ziarul „Vradini”).

◆ Actualitatea politică oferă, în ultima vreme, un larg cimp inspirației dramaturgilor, din ce în ce mai predispuși să dezbătă, în lucrările lor, probleme ce frământă opinia publică greacă.

Edificatoare în acest sens poate fi socotită piesa lui Cristi Yannakopoulos *Mari și mici*. Piesa este inspirată de anumite evenimente petrecute în ultima vreme pe plan internațional și care au trezit în cercurile largi ale poporului grec un val de justificată nemulțumire. Eroul piesei lui Cristi Yannakopoulos este un mic burghez grec, care trăiește cu convingerea că poporul grec

se bucură de o mare simpatie și considerație printre celelalte națiuni. Datorită mușcăturii unei muște tze-tze, eroul piesei a doarme a doua zi după izbucnirea războiului mondial și se trezește după 12 ani, cind constată că multe din părerile sale au fost infirmate.

Deși Cristi Yannakopoulos nu aduce nici un fel de precizuni, nu ne este greu să ghicim că satira dramaturgului grec vizează în primul rind Marea Britanie și politica acesteia față de Grecia.

Danemarca

◆ Teatrul din Odensee a prezentat în premieră comedia *O noapte de vară* de Soya, în regia lui Erik Hofman.

Acțiunea piesei se desfășoară într-un orășel, al cărui locuitori, profitind de frumusețea unei nopți calde de vară, ies să se plimbe pe stradă. Autorul se mărginește doar să prezinte diverse tipuri umane, să surprindă și să redea crimele din discuțiile lor, de multe ori banale și, totuși, suficiente pentru a dezvălui bucuriile și neazurile lor.

Deși statică, lipsită de acțiune dramatică, piesa *O noapte de vară*, pe care însuși autorul ei o definește „piesă de atmosferă”, oferă o imagine fidelă a societății contemporane dintr-o țară capitalistă. De altfel, și presa daneză, exprimându-și anumite rezerve în ceea ce privește calitățile dramatice ale lucrării, este unanimă în a recunoaște că Soya a izbutit să creeze „un interesant și convingător tablou al epocii noastre”. („Berlingske Tidende”)

S.U.A.

◆ Aspirațiile de pace ale poporului american își găsesc de multe ori reflectarea în operele scriitorilor și dramaturgilor americani care, înfruntând opreliștile oficiale, dau glas protestului lor împotriva manevrelor cercurilor interesate în izbucnirea unui nou conflict mondial.

Una dintre aceste lucrări, piesa *O pălărie mușcată de ploaie*, aparținând lui Michael V. Gazzo, a putut vedea lumina rampei la Lyceum Theatre din New York. Folosind o metodă proprie multor scriitori occidentali de a trata problemele luptei pentru pace (metodă impusă de condițiile în care lucrează acești creatori și care este menită să asigure respectivelor lucrări, în pofida ochiului atent al autorităților, drumul spre marele public), Michael V. Gazzo își plasează acțiunea în anii ultimului război mondial. Piesa lui Gazzo este trista poveste a unui american de rind, grav rănit pe front și internat într-un spital, unde, din cauza

excesului de calmante, devine morfinoman. Vindecat de răni și redat vieții, eroul lui Gazzo va rămâne însă sclavul acestei boli, de care nici soția lui, nici copilul care urmează să se nască, nu-l vor putea lecu.

Descriind soarta uneia din miile de victime ale războiului, Michael V. Gazzo trimite un călduros mesaj de prietenie și bună înțelegere între oameni, chemind poporul american la o ripostă hotărâtă împotriva acelor care vor să-i răpească viitorul.

Sensurile piesei au trezit un puternic ecou în rindurile spectatorilor americani, dar și o violentă explozie de ură din partea presei reacționare, care a încercat, prin cele mai năstrușnice calificative și caracterizări, să discrediteze și piesa, și pe autorul ei.

◆ Noua comedie muzicală a lui John Latouche și Sam Loocke *Vampa*, prezentată pe scena lui *Winter Garden*, trebuia să ofere spectatorului o amuzantă plimbare prin istoria cinematografului americane, de la începuturile ei modeste de la New York, până la etapa de dezvoltare pe care o cunoaște astăzi la Hollywood.

Judecând după cronicile apărute în presa new-yorkeză, putem trage însă concluzia că cei doi autori, tentați mai mult de latura sentimentală a subiectului ales, au neglijat partea istorică, îndepărtându-se astfel de la obiectivele lor inițiale. Iată, de pildă, ce scrie cronicarul dramatic al ziarului *New-York Times*, Atkinson: „...Ideea de a prezenta pe vampa de modă veche ca un element burlesc s-a pierdut în labirintul confuz al unui libret complicat”.

Pakistan

◆ O formație dramatică de amatori a prezentat recent la Karachi tragedia lui Sofocle, *Antigona*. Spectacolul, jucat în limba engleză, s-a bucurat de o călduroasă primire, ceea ce a determinat formația să ofere câteva spectacole și în orașul Lahore.

În comentariile lor, ziarele pakistaneze relevă înalta ținută artistică a spectacolului și pledează pentru constituirea unui Teatru Național, „cu atât mai mult — subliniază ele — cu cât prin întreaga sa

activitate, formația de amatori a demonstrat că în țară există multe talente”.

Canada

◆ Festivalul dramatic din Canada a prilejuit anul acesta trecerea în revistă a numeroase ansambluri, ce se situează la granița dintre amatorism și profesionism. Spectacolele — cu 80 de piese, dintre care 15 în limba franceză (o prte importantă a populației țării este de origine franceză) — au pus în evidență, pe lângă înzestrarea actricească și regizorală a multora dintre participanți, și unele caracteristici, ținând de componența națională a trupelor. Astfel, relatează publicista Pamela Stirling, care a făcut parte din juriul Festivalului: „Canadienii francezi au o imensă vitalitate, se mișcă foarte degajat pe scenă, sint adesea înzestrați cu fantezie foarte bogată și vădesc o tendință pronunțată spre avangardism” („*The Stage*”, nr. 3923). Pe cind repertoriul canadienilor francezi se limitează la Molière și la scriitori franco-canadieni, acela al canadienilor englezi este mult mai variat, preferințele îndreptându-se spre Shaw, Wilde și Priestley.

Deosebirea se menține și în ce privește decorurile, cele franceze fiind mai ades stilizate, pe cind acelea ale trupelor canadienilor de limbă engleză sint „mai solid construite”. Cit privește costumele, ele, pare-se, mai lasă de dorit, excepție făcând costumele foarte frumoase și inteligent concepute ale echipei unei școli de călugărițe catolice din New Brunswick. Amănunt pitoresc: autoarea lor, o călugăriță, nu văzuse niciodată o reprezentație teatrală și a lucrat călăuzindu-se exclusiv după gravuri și reproduceri din cărți.

În linii generale, Festivalul a fost un succes. Alături de Conservatorul de artă dramatică de la Montreal și de formația „*Le Théâtre du Nouveau Monde*” din același oraș, de compania „*Canadian Players*”, care cutreeră neobosită întreaga țară, și de eforturile meritorii ale ansamblului teatral înființat de Oliver Gordon în Newfoundland — Terra Nova, Festivalul dramatic se înscrie ca un jalon însemnat pe calea dezvoltării artei teatrale din Canada.



Acum 145 de ani (20 noiembrie 1811), s-a stins cel mai mare poet romantic al epocii sale, *Heinrich von Kleist*.

Influențat de concepția etică rousseau-istă, urmărit chiar de ideea schimbării condiției sociale de viață spre a deveni un simplu muncitor agricol, Kleist întreprinde lungi peregrinări în Germania — la Jena, Dresda și Weimar, unde cunoaște pe olimpicul Goethe și pe Wieland —, la Paris, unde încearcă să țină cursuri de filozofie kantiană într-o epocă de frământări revoluționare, apoi la Berna și la Milano. Spirit neliniștit, exprimând în permanență nevoia de singularizare, H. v. Kleist este în același timp poet, nuvelist și dramaturg. Nuvelele sale sînt adevărate capodopere în proză (*Cerșetorul de la Locarno*, *Căsătoria de la San Domingo*, *Logodna*); opera sa dramatică cuprinde toate genurile dramaticului, de la comedie pînă la tragedie.

Prima lucrare în acest gen, *Robert Guiscard*, în care Wieland credea că poate regăsi spiritul lui Eschil alături de acel al lui Shakespeare, a fost urmată — după o adaptare a lui *Amphytrion* (Plaut) — de o tragedie sumbră: *Familia Schriftenstein* (1801). Poetul compune apoi o mică comedie: *Ulcioul sfărîmat* (*Der zerbrochene Krug*), remarcabilă prin tăria caracterelor și prin intensitatea comicului. Tragedia *Penthesilea* mărturisește — prin verva poetică originală cu care e scrisă — prezența unui scriitor de primul ordin, care se apropia de maturitatea talentului său. (Plină de misticism este drama *Käthchen von Heilbronn*, considerată ca una din operele de frunte ale poetului.

Poet romantic, purtînd în suflet aspirația perfecțiunii și nemulțumirea de realitatea lumii prezente, Kleist a scris în ultimii ani ai vieții sale — întreruptă din propria-i voință la numai 35 de ani — două drame împotriva despotismului bonapartist (*Prințul de Homburg* și *Bătălia lui Hermann*), în care patriotismul se imbină cu eroismul romantic, străbătut de accentele sentimentului solidarității umane în lupta pentru libertate.



Marietta Ionașcu, de la moartea căreia se împlinesc zece ani, a fost una din cele mai înzestrate actrițe romine în genul comic. Elevă a lui Șt. Vellescu de la Conservatorul din București, ea a urmat în același timp cursul de pian al profesoarei E. Saegiu și a dovedit reale calități în comedia muzicală și operetă.

A debutat la 16 ani (1884—1885) în piesa lui Gr. Ventura, *Copila din flori*, fiind remarcată pentru calitățile ei de ingenuă; a jucat apoi cu trupa lui Millo în *Chirița în Iași*, a creat rolul lui Käthe din *Vechiul Heidelberg* de Mayer-Förster și a fost prezentă în repertoriul comediilor localizate de P. Gusti (*Manevrele de toamnă ș.a.*). În anii de înflorire ai operetei, Marietta Ionașcu a făcut parte din compania de la „Blanduzia” (1903) și apoi din strălucita formație a lui N. Grigoriu (1914—1922), alături de Maximilian, Leonard, M. Ciucurescu.

Actriță de mare temperament, ea a jucat rolul Melita în *Sapho* de Grillparzer, alături de marea tragediană Agatha Bîrșescu și V. Leonescu. Dar marele ei talent de artistă comică s-a manifestat deplin în comediile lui Caragiale, în special în rolul Zitei din *Noaptea furtunoasă*, a cărei interpretare marele scriitor o considera drept o creație autentică, rar egalată în teatrul românesc.



Eufrosina Popescu, născută Vlasto (20 noiembrie 1821), a fost un remarcabil talent dramatic și o cîntăreață a cărei artă a depășit granițele țării în cea de a doua jumătate a secolului trecut.

Apreciată de I. Văcărescu și I. Cîmpineanu pentru precocitatea vocației sale artistice, Eufrosina Popescu a intrat la vîrsta de 14 ani în școala „Filarmonică” și, elevă a lui C. Aristia și I. Wachmann, a făcut parte din primii ei absolvenți, alături de Andronescu, C. Caragiale ș.a. În 1835 a jucat în vodevilul lui Wachmann *Triumful amorului*, considerat drept prima reprezentare lirică romină, iar în anul următor în *Semiramis* de Rossini.

Sub numele Marcolini, Eufrosina Popescu a obținut succese răsunătoare pe scena teatrelor de operă din Italia (Milano, Roma), fiind elogiată în cercurile muzicale de peste hotare și apreciată mai apoi de celebrul tragedian Ernesto Rossi. În timpul directoratului lui C. A. Rosetti (1859—60), ea se întoarce în țară. Din 1877, este membră în Societatea Dramatică și societară a Teatrului Național din București. Temperament dramatic de mari resurse, ale cărei creații se împletesc cu eforturile actorilor noștri realiști în lupta pentru afirmarea teatrului românesc, Eufrosina Popescu a făcut parte din trupele lui Millo și M. Pascaly, fiind o prietenă devotată a marilor actori.

Străbătînd gama unui repertoriu variat — adaptat necesităților teatrului românesc la începuturile sale și luptei împotriva influențelor dăunătoare ale teatrului superficial de divertisment — Eufrosina Popescu a ilustrat scena națională prin jocul său aproape patru decenii.



REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA :
Str. N. Filipescu nr. 32, et. II — București
Tel. 2 68 94

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT :

15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

Întreprinderea Poligrafică nr. 2
strada Brezoianu, 23—25 București — c. 2782

